

Who Owns Anne Frank? From Cynthia Ozick's Essay to the Shoah's Spectacularization

Edited by Clotilde Bertoni and Niccolò Scaffai

with contributions by
Anna Baldini, Clotilde Bertoni,
Niccolò Scaffai, Domenico Scarpa

Abstract

In this issue, the section *Open Field* hosts a discussion focused on a short essay by Cynthia Ozick, *Who Owns Anne Frank?* The essay, published in 1997, was translated into Italian in 2019. The contributions start from Ozick's text to reflect on the genesis of Anne Frank's book and on the presence of the Shoah in contemporary culture.

Keywords

Holocaust Literature and Cinema; 20th Century History; Anne Frank

Di chi è Anne Frank?

Dal saggio di Cynthia Ozick alla spettacolarizzazione della Shoah

A cura di Clotilde Bertoni e Niccolò Scaffai

Niccolò Scaffai

«Lei, è vero, lo scrisse».

Memoria e figura di Anne Frank

1. Quella «di Anna Frank non dev'essere, non è / privilegiata memoria. Ce ne furono tanti / che crollarono per sola fame / senza il tempo di scriverlo. / Lei, è vero, lo scrisse». Con questi versi celebri, nella prima parte della suite *Dall'Olanda*, Vittorio Sereni dava voce a una riflessione su memoria e scrittura che ha riguardato molti intellettuali contemporanei al cospetto della Shoah. Una «singola Anna Frank» gli faceva eco Primo Levi in un passo capitale dei *Sommersi e i salvati* «desta più commozione delle miriadi che soffrirono come lei, ma la cui immagine è rimasta in ombra. Forse è necessario che sia così; se dovessimo e potessimo soffrire le sofferenze di tutti, non potremmo vivere» (*Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, vol. 2, p. 1178). Quello che Anne Frank ha scritto le ha dato il terribile privilegio di assumere su di sé e rappresentare la sofferenza di molti, incarnandola in un destino individuale; ciò non rende quella sofferenza più accettabile, ma permette di collocarla in un'esperienza. L'inimmaginabile diventa così almeno intuibile, se non conoscibile fino in fondo. L'identificazione – per quanto, fortunatamente, parziale o addirittura travisata – non è perciò un effetto collaterale del 'caso Anne Frank' ma un elemento necessario per ricevere la memoria che il *Diario* trasmette. L'alloggio

segreto in Prinsengracht, dove Anne rimase nascosta insieme alla famiglia dall'inizio di luglio del 1942 fino al 4 agosto del 1944, è oggi un museo (Anne Frank Huis) e un luogo deputato alla memoria della persecuzione; aperto nel 1960, è stato rinnovato alla fine degli anni Novanta. Come molti spazi simbolici della Shoah, l'Anne Frank Huis, specialmente dopo il *restyling* e la riapertura nel 1999, è un luogo esposto a quegli 'abusi di memoria' su cui hanno scritto pagine incisive Tzvetan Todorov (*Les abus de la mémoire*, 1995) e Valentina Pisanty (si vedano i suoi volumi *Abusi di memoria. Negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*, del 2012; e *I guardiani della memoria e il ritorno delle destre xenofobe*, del 2020).

Ma occorre resistere alla tentazione di giudicare la Casa Museo come una meta turistica; certo è anche quello, ma i significati che trasmette sono tutt'altro che semplici. Dai passaggi claustrofobici attraverso gli angusti locali abitati per più di due anni da Anne si approda a un moderno bookshop. Lì il visitatore può acquistare un taccuino che riproduce la copertina a scacchi bianchi e rossi del diario originale, può scoprire le pagine ufficiali di Anne Frank sui principali social network e addirittura scaricare un'apposita applicazione.

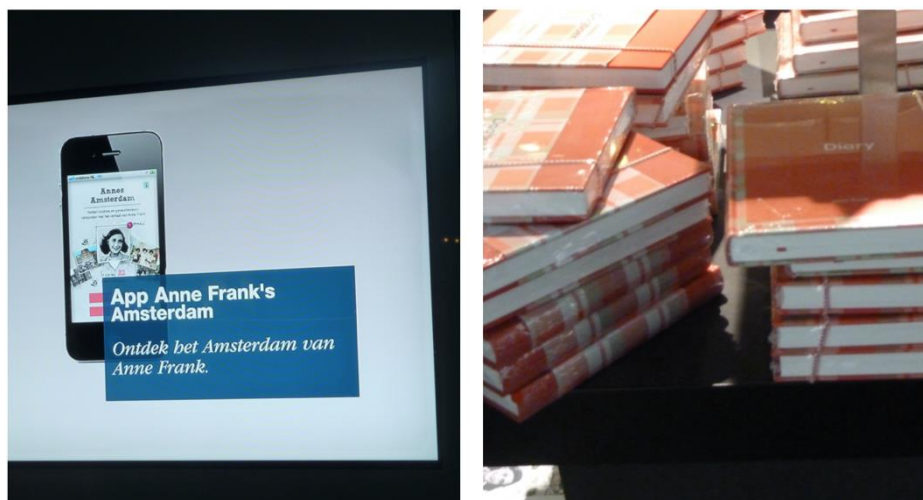


foto di Niccolò Scaffai

L'effetto è indubbiamente straniante e provoca un sentimento che va al di là del sospetto sul merchandising legato al nome e all'immagine della vittima. Forse quel che la Casa Museo ispira è un'idea di Anne Frank come 'figura', in cui a posteriori convergono la persona empirica e il simbolo universale. Come si fa a rispondere alla domanda che pone Cynthia Ozick nel suo *essay* – «Di chi è Anne Frank?» – quando è possibile diventare, non del tutto metaforicamente, "amici di Anne" su Facebook? A quale Anne si riferisce Ozick? La questione è forse allora: di cosa parliamo quando parliamo di Anne Frank – come recita il titolo di un racconto di Nathan Englander (nell'omonima raccolta del 2012).

Nel suo saggio, Ozick scrive che «ogni proiezione di Anne Frank in una figura contemporanea è una sacrilega speculazione» e che il *Diario* «è considerato una testimonianza dell'Olocausto; questo è soprattutto ciò che non è». Le due affermazioni, oltre che in reciproca contraddizione (se ci fosse un sacrilegio, questo implicherebbe appunto la dimensione del *sacer* richiamata dal male assoluto della Shoah), sono entrambe contestabili: l'una perché, come si diceva, nella figura di Anne Frank è compresa anche la sua proiezione, che oltrepassa la personalità storica; l'altra perché il *Diario* non avrebbe il senso e l'importanza che ha avuto se non fosse stato scritto in presenza di un Olocausto incombente, anzi già in atto fino alle porte dell'alloggio segreto.

Naturalmente Ozick ha ragione quando scrive che la storia di Anne Frank «è irredenta e irredimibile», perché non può essere riscattata e pacificata da ricostruzioni parziali e adattamenti sentimentali. Ma, in ciò che Anne Frank rappresenta, la sua 'storia' (intesa come il destino spezzato del testimone integrale) è una parte, non è il tutto. In quel tutto, inoltre, non rientrano solo le semplificazioni o i tradimenti del cinema, del teatro, del *graphic novel* – insomma, di tutti i generi e i testi ispirati dal *Diario* – ma anche l'effetto decisivo che la pubblicazione del libro ha avuto nel favorire l'uscita e la diffusione di altre testimonianze, a cominciare dall'edizione einaudiana di *Se questo è un uomo*.

Ancora: a restituire un'immagine non del tutto coerente con l'identità e la storia della Anne vittima non è in fondo anche la consacrazione di Anne scrittrice, nel senso più canonico del termine? Non è, nella logica di Ozick, una forzatura anche la meritoria edizione di *Tutti gli scritti*, che

trasformano Anne in quell'autrice che prometteva di essere, in quell'autrice che non fece in tempo a diventare? Lo dice anche Ozick all'inizio: se «non fosse morta negli efferati crimini di Bergen-Belsen [...] è probabile che l'avremmo annoverata fra i più celebri autori del ventesimo secolo». Possiamo discutere a lungo – e alcuni lo hanno fatto con argomenti illuminanti – sugli aspetti teorici e filologici, sull'integrità del testo e lo statuto autoriale; ma in ogni caso quello di cui siamo sicuri è che poter leggere il *Diario*, con gli altri scritti di Anne, è meglio che saperlo «bruciato, estinto, perduto, salvato da un mondo che ne ha fatto qualsiasi cosa», come invece vorrebbe Ozick. È un paradosso, un anatema rivolto contro i mistificatori di Anne e non certo contro di lei e la sua opera; ma le idiosincrasie di Ozick, un po' troppo intrinseche all'ambiente culturale newyorkese, le hanno fatto forse trascurare le tette evocazioni di quel rogo, di quell'olocausto.



2. In questo numero di «Between» abbiamo deciso di dedicare la rubrica «Campo aperto» proprio alla discussione dello scritto di Ozick,

uscito originariamente il 6 ottobre del 1997 nel «New Yorker» e pubblicato di recente in Italia: nella collana di testi brevi «le Onde» dell'editore La Nave di Teseo si può leggere nella traduzione di Chiara Spaziani (2019), da cui sono tratte le citazioni che ho riportato sopra. Sempre nel 2019, l'articolo è uscito anche in appendice all'edizione del *Diario* negli «Oscar» Mondadori, nella traduzione di Alessandra Sora.

Sono passati diversi anni dalla comparsa del saggio; per di più, il tempo trascorso non si misura solo in senso cronologico ma anche culturale. Gli anni Novanta in cui Ozick scriveva *Di chi è Anne Frank?* erano il decennio in cui la Shoah diventava definitivamente argomento di massa e parte relevantissima dell'immaginario globale. Nel 1997 usciva, tra l'altro, *La vita è bella* di Benigni, tra i film sull'Olocausto più celebri (non solo in Italia) e discussi. Tra le questioni che il cinema e altre forme visuali di rappresentazione della Shoah pongono resta fondamentale quella sulla legittimità di far 'entrare' lo spettatore dentro lo spazio della persecuzione, raffigurando l'inimmaginabile. È un punto cruciale, che oppone ad esempio due intellettuali come Claude Lanzmann (autore del grande documentario *Shoah*, 1985) e Georges Didi-Huberman (in *Images malgré tout*, 2003, e *Écorces*, 2011). È proprio contro una trasposizione del *Diario* per le scene (quelle teatrali, per la verità) che Ozick indirizza le critiche più aspre: tra i suoi principali obiettivi polemici è infatti l'adattamento di Frances Goodrich e Albert Hackett, rappresentato a Broadway nel 1955 per la regia di Garson Kanin. A partire da questo testo, Clotilde Bertoni, nello scritto che conclude il dossier, approfondisce il problema della spettacolarizzazione della Shoah, discutendo le implicazioni, i limiti ma anche i pregi di film che hanno rappresentato la persecuzione e il Lager, in alcuni casi incidendo profondamente sull'immaginario condiviso dello sterminio.

Oggi il contesto è mutato. La presenza del tema – direi anzi: il suo successo – è ancora maggiore che nell'ultimo scorcio del secolo passato, è vero; ma quel che è cambiato, forse anche come aberrante conseguenza di quella pervasività, è l'ambiente assiologico che riceve e sempre più spesso respinge o distorce le 'icone' dell'Olocausto. Chi ha dimenticato – per ricordare solo uno degli episodi che hanno avuto in Italia più eco

mediatica – l’effigie di Anne Frank usata dagli ultras neofascisti di una squadra di calcio per augurare ai rivali di fare la stessa fine delle vittime di Bergen-Belsen? Anche per questo ci è sembrato che la domanda posta dal pamphlet di Ozick potesse e dovesse ancora interrogarci.

A discuterne qui, insieme ai curatori della rubrica, sono due studiosi di Novecento, che alla letteratura della Shoah e ai suoi esponenti maggiori (Primo Levi in particolare) hanno dedicato studi importanti: Anna Baldini e Domenico Scarpa. Partendo da un’analisi delle edizioni del *Diario*, Baldini spiega come l’obiettivo di Ozick sia la manipolazione cui il testo fu sottoposto, della quale il primo responsabile fu proprio il padre dell’autrice, Otto Frank. Non contro l’opera si scaglia Ozick, ma contro le distorsioni che ne hanno fatto il terreno di coltura della cosiddetta “americanizzazione della Shoah”, ovvero – cito dal saggio di Baldini – degli «effetti del fagocitamento e rigurgito del genocidio ebraico da parte dall’apparato mass-mediatico mondiale, che nelle sue periferie più orientali, in Giappone e in Corea, ha portato addirittura alla “carinizzazione” della figura di Anne».

Il fatto che Auschwitz, inteso come sineddoche dell’intero universo dello sterminio, sia diventato il fulcro tragico della coscienza europea, ha come conseguenza anche la stilizzazione che ne ha accompagnato l’ingresso nell’immaginario popolare (*Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico* è appunto il titolo efficace e spiazzante di un libro recente, uscito nel 2016, a cura di Francesca Romana Recchia Luciani e Claudio Vercelli, che affronta quest’ordine di questioni). Come Ozick si è chiesta *Di chi è Anne Frank?*, così Imre Kertész, poco dopo di lei, ha posto una domanda ancora più ampia e urgente: *Wem gehört Auschwitz?* («A chi appartiene Auschwitz?»). A quest’articolo dello scrittore ungherese, pubblicato su «Die Zeit» nel 1998, fa riferimento Domenico Scarpa nel suo saggio. Mediato dal kitsch di molte rappresentazioni correnti, Auschwitz appartiene a tutti, anche se non con la misura e l’intensità che tocca ai testimoni e alle vittime. «Un modo per continuare a opprimere chi è stato ucciso in Lager» scrive Scarpa «consiste nel considerarlo in ogni suo gesto o pensiero, in ogni suo momento, come qualcuno che verrà ucciso in Lager».

È il rischio corso da Ozick, che sembra lasciare in secondo piano il complesso di umani e vitali sentimenti espressi da Anne. Sono proprio quelli a rendere il *Diario* inconfondibile con le sue peggiori trasposizioni e, allo stesso tempo ad autorizzare il lettore più ingenuo a esprimere le proprie emozioni. Anne Frank appartiene a tutti, anche se non per tutti si tratta della stessa Anne.

Anna Baldini
Appropriazioni, filologia e storia.
I diari di Anne Frank

Nel 2019 il saggio di Cynthia Ozick *Who Owns Anne Frank?*, uscito originariamente sul «New Yorker» nel 1997, è stato tradotto in lingua italiana due volte; La Nave di Teseo lo ha proposto come volume a sé, a cura di da Cinzia Spaziani, mentre Mondadori lo pubblica, nella versione di Alessandra Sora, in appendice all'edizione del *Diario* di Anne Frank negli «Oscar moderni».

Da un punto di vista editoriale, l'interrogativo posto da Ozick fin dal titolo ha sul mercato italiano tante risposte quante sono le case editrici che propongono il *Diario* in catalogo, in edizioni che si differenziano per come presentano le stesure originali del testo: ora privilegiando la prima (la versione *A*), cioè il diario scritto da Anne per se stessa; ora la seconda (*B*), rielaborata da Anne a partire dal marzo 1944 in vista di una pubblicazione dopo la guerra; oppure la collazione dei due testi (*D*) curata da Mirjam Pressler, che per volontà della Fondazione Anne Frank di Basilea dal 1991 sostituisce il testo approntato nel 1947 da Otto, il padre di Anne (*C*).

Le stesure *A* e *B*, differenti per stile, ordinamento del materiale e completezza (sono andati perduti diversi quaderni del diario originale, mentre il lavoro di riscrittura è incompiuto), sono state pubblicate nel 1986 in un'edizione critica tradotta nel 2002 da Einaudi nella prestigiosa collana «Opere», la stessa che ha pubblicato gli scritti di Benjamin, Gobetti, Primo Levi e Vittorini. Eppure per quasi ottant'anni il *Diario* è

stato associato, come molti altri testi conosciuti per lo più durante l'adolescenza e per impulso della scuola, a letture ingenuie e poco sofisticate – il che probabilmente ha sfavorito la conoscenza tra i non specialisti della sua intricata vicenda filologica, che pure è ampiamente documentata nelle due edizioni economiche più autorevoli oggi in circolazione, quella degli «Einaudi Tascabili» (1993) e quella degli «Oscar» (2019).

I due editori propongono interpretazioni differenziate del *Diario*. Einaudi ne pubblica la versione *D*, optando per un racconto che non interrompe il *continuum* temporale e che presenta, quando possibile, l'ultima volontà dell'autrice. Gli apparati curati da Frediano Sessi offrono una contestualizzazione storica del destino degli ebrei olandesi, della sorte degli inquilini dell'«alloggio segreto» e di Anne, e della vicenda editoriale del libro dopo la morte dell'autrice. Einaudi presenta quindi il *Diario* innanzitutto come un documento storico.

L'edizione degli «Oscar» pubblica invece le versioni *A* e *B* una di seguito all'altra, riproducendo l'intreccio icono-testuale dell'originale e la sovrapposizione di temporalità successive causata dal frequente ritorno di Anne su voci di diario passate. Accompagnano le *Stesure originali* un'introduzione di Alberto Cavaglion, il testo di Ozick e un saggio di critica genetica di Philippe Lejeune, auctoritas del genere autobiografico. Il *Diario* degli «Oscar» propone insomma, come ha spiegato il suo traduttore Antonio De Sortis, il «laboratorio di una scrittrice in erba».

Sulla stessa immagine dell'autrice si apre il saggio di Ozick. «Se Anne Frank non fosse stata uccisa dalla barbarie criminale di Bergen-Belsen agli inizi del 1945, [...] è probabile che sarebbe stata una personalità di spicco del Novecento [...]. Era nata per scrivere. A tredici anni sentiva il suo potere; a quindici lo controllava. È facile immaginare – se le avessero permesso di vivere – una lunga serie di romanzi e saggi frutto della sua fluente penna matura» (trad. Sora). Dell'apprendista scrittrice e del suo diario, però, Ozick parla soltanto all'inizio e alla fine del saggio; l'incipit prosegue rievocando la morte brutale dell'autrice, mentre l'explicit immagina un «destino [...] salvifico» controfattuale e paradossale: «il *Diario* di Anne Frank bruciato, estinto, perduto – salvato da un mondo

che ne ha fatto qualsiasi cosa, alcune buone, sorvolando sulla smisurata verità del male in esso nominato e contenuto» (trad. Spaziani).

Che cosa scatena la rabbia, quasi iconoclasta, di Ozick? Non certo il diario medesimo, ma quella che possiamo definire, con un termine che rimanda allo studio seminale di Peter Novick *The Holocaust in the American Life* (1999), “l’americanizzazione della Shoah”, vale a dire gli effetti del fagocitamento e rigurgito del genocidio ebraico da parte dall’apparato mass-mediatico mondiale, che nelle sue periferie più orientali, in Giappone e in Corea, ha portato addirittura alla “carinizzazione” della figura di Anne (vi si sofferma Maria Anna Mariani in *Primo Levi e Anna Frank*, un libro del 2018 ricco di riflessioni ispirate al saggio di Ozick).

Il *Diario* è stato il primo testo sulla persecuzione e lo sterminio degli ebrei ad avere risonanza globale: un’eco innescata più che dal libro dall’opera teatrale andata in scena a Broadway nel 1955. Il saggio di Ozick riferisce, sulla base di due studi pubblicati nel 1995 e nel 1997 (rispettivamente, *An Obsession with Anne Frank* di Lawrence Graver e *The Stolen Legacy of Anne Frank* di Ralph Melnick) le complicate e spesso meschine vicende legate alla trasposizione del libro. La scrittrice focalizza la propria indignazione su due elementi che caratterizzano il passaggio transmediale: l’erosione della specificità ebraica della vicenda di Anne e la trasformazione della tragedia in una parabola dalla morale ottimistica.

Lo sdegno di Ozick contro l’universalizzazione ottenuta raschiando via la peculiarità ebraica risuona particolarmente in tempi in cui ogni forma di appropriazione culturale (“di chi è Anne Frank?”) è motivo di scandali e denunce negli Usa; è il portato insomma, di un contesto culturale in cui il discorso pubblico sulle minoranze può apparire a una sensibilità europea – tale era apparso per esempio a Primo Levi nel 1985 – separazionista se non ghettizzante; un contesto in cui una figura come quella di Otto Frank, ebreo tedesco assimilato, appare non solo inconcepibile ma addirittura responsabile della torsione ricettiva impressa al diario della figlia: «Otto Frank era cresciuto con l’esigenza sociale di compiacere il suo ambiente e di non violarne le norme; la condizione per essere come chiunque altro, un patto che gli ebrei

tedeschi negoziavano con se stessi. [...] Assai meglio, allora, affrontando il mondo postbellico, [...] parlare di bontà che di distruzione» (trad. Sora). D'altra parte, nel 1986 persino a Levi era stato rinfacciato di essere un ebreo assimilato – quindi, non un ebreo per davvero – sulle colonne della rivista newyorkese «Commentary».

Se lo sdegno di Ozick contro Otto e contro l'appropriazione del diario da parte dei lettori adolescenti che si identificano con Anne appare in massima parte ingeneroso, più condivisibili sono le riflessioni della scrittrice sull'appropriazione della storia di Anne, e più in generale del genocidio degli ebrei, da parte degli apparati spettacolari di massa, che negli anni hanno alimentato un immaginario che sembra incapace di rappresentare il genocidio nella sua verità inconciliabile con fini liete e morali ottimiste. La tesi di Ozick è corroborata dalle uscite cinematografiche più acclamate degli anni Novanta, il decennio del consolidamento globale della memoria dello sterminio. Se *Schindler's List* (1993) raggiunge un riuscito compromesso tra una rappresentazione straziata dello sterminio e la necessità di una redenzione finale – la trama è una storia di salvazione che culmina nella processione finale dei discendenti degli “ebrei di Schindler” –, il maggiore appeal di una morale ottimista, come quella a più riprese rimproverata da Ozick alla ricezione vulgata del *Diario* di Anne Frank, spiega perché, tra i due film che a distanza di un anno hanno tentato di coniugare commedia e genocidio, ad aver vinto l'Oscar sia stato *La vita è bella* (1997) e non *Train de vie* (1998), che nel minuto finale sbatte brutalmente la verità in faccia allo spettatore.

La coercizione al finale positivo è però anche un portato dell'«era del testimone», che secondo Annette Wieviorka si è aperta nel 1961 con la celebrazione in mondovisione del processo Eichmann, cioè del protagonismo del racconto dei sopravvissuti nella costruzione della memoria dello sterminio. Se tale memoria si intreccia inestricabilmente alla figura del testimone, *ipso facto* un sopravvissuto, le storie che dominano l'immaginario non possono chiudersi sulla morte irredimibile: la vita del testimone continua, alla ricerca di un senso o nell'interrogazione del non senso.

«Non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri», scriveva però Levi nel capitolo più cupo dei *Sommersi e i salvati*. L'assegnazione dell'Oscar come miglior film straniero nel 2016 allo straordinario *Figlio di Saul* di László Nemes segna però un cambio di passo: la trama del film, che mette in scena il fallimento della *quête* di un *Sonderkommando* per dare sepoltura a un bambino, allegorizza l'impossibilità di strappare un senso alla morte di massa. Forse davvero «l'era del testimone» sta giungendo alla fine.

Domenico Scarpa

Ciò che aspettava Anne Frank (che ci aspetta)

Quarrel & Quandary, «Dissidio & Dilemma», così s'intitola il volume dove Cynthia Ozick ha raccolto *Who Owns Anne Frank?*. Laddove in ciascuno dei saggi il primo elemento – il dissidio – si surriscalda e si va moltiplicando, il secondo elemento – il dilemma – è realmente uno, e nel testo su Anne Frank si manifesta all'ultimo capoverso: considerando le manipolazioni che il suo *Diario* ha subito, e gli effetti che ne sono seguiti sulla percezione della Shoah, non sarebbe stato meglio che Miep Gies bruciasse quei quaderni e quei fogli, dopo averli ritrovati nell'«alloggio segreto» rastrellato dalla Gestapo il 4 agosto 1944?

Il dilemma è provocatorio quanto fittizio, mentre il dissidio vero è, in *Quarrel & Quandary*, più sottile e di portata maggiore: tocca la natura stessa dei saggi di Ozick, dove contenuti e forme si accapigliano senza tregua. Ozick parla con baldanza e precipitazione di cose che sono dubbie, aggrovigliate, in chiaroscuro, ambigue come sempre è ambigua la letteratura, per non parlare della vita, e anche senza volerlo assume il tono del giudice.

La massima parte di *Who Owns Anne Frank?* riguarda una frastagliata vegetazione di pettegolezzi, recriminazioni e ripicche, di istituzioni pubbliche e corrispondenze private, di edizioni e traduzioni manipolate, di sconfortanti opere derivate: riguarda ciò che fra l'Europa, Hollywood e Broadway è andato crescendo intorno al *Diario* nel corso di un mezzo

secolo. Mettere mano a questa storia non è semplice, dice Ozick giustamente, ma il complesso del suo discorso comunica l'impressione di una eterogenesi dei fini: l'idea cioè che da quel *Diario* – e propriamente dal *Diario*, non dalla vegetazione infestante che lo circonda – emani un qualcosa che finisce per edulcorare Auschwitz, per sbiadirlo e farlo dimenticare.

Il bersaglio principale è Otto Frank, padre di Anne nonché compilatore del *Diario*. Non solo gli vengono rimproverati un eccesso di assimilazione e di germanofilia, ma soprattutto viene dipinto come un manipolatore ottuso quanto spregiudicato delle pagine di sua figlia Anne, e per contro come un remissivo in balia di manipolatori assai più furbi e disinvolti di lui: del grande apparato circense che ha prodotto le versioni teatrali e cinematografiche del *Diario*.

Ora, che cosa ne sappiamo noi di quello che prova una persona che è stata in Auschwitz, e alla quale il Lager ha tolto ogni cosa? Come valutare le situazioni in cui ha trovato un qualche conforto, e con quale autorità lo giudicheremo? Leggendo per la prima volta le carte di Anne, Otto Frank fu costretto ad accorgersi che sua figlia era diversa da quello che lui credeva, e fece del suo meglio – lui che non era scrittore né tantomeno filologo – per restituirla a sé stessa: alle prese con un testo geniale e ineguale, Otto Frank ha fatto molto più di quanto gli consentissero i limiti della sua origine e del suo perbenismo, e i postumi di quanto aveva attraversato. Dalla primitiva versione A del *Diario* (si veda l'intervento di Anna Baldini) ha recuperato e pubblicato interi brani, difficili da mandare giù per un padre, e dettagli come questo del 30.9-1.10.1942: quando nella casa arrivavano estranei «dovevamo stare zitti come topini».

Il 19 novembre 1998, un anno dopo l'uscita di *Who Owns Anne Frank?* nel «New Yorker», Imre Kertész pubblicava su «Die Zeit» un saggio intitolato *Wem gehört Auschwitz?* (*A chi appartiene Auschwitz?*; la traduzione italiana è in *Il secolo infelice*, Bompiani 2007). Reduce da Auschwitz, Kertész prende malinconicamente in giro la «gelosia» di quei superstiti che con «sguardi pieni di dubbi fissano ogni riga delle opere sull'Olocausto, ogni fotogramma dei film dedicati all'Olocausto», soppesandone la veridicità. A loro fa notare che, essendo Auschwitz

ormai parte della coscienza dell'Occidente, «si è dovuto pagare il prezzo richiesto dalla popolarità»: quella «stilizzazione dell'Olocausto che ha raggiunto oggi livelli quasi insopportabili. D'altronde già la parola Olocausto è una stilizzazione».

Kertész, che per sua e nostra fortuna è un antivirtuista non cinico, è il primo a detestare il kitsch, «quel tipo di rappresentazione che non è in grado – o non vuole – comprendere la relazione fondamentale tra la nostra deforme vita civile e privata e la possibilità dell'Olocausto», o che declassa Auschwitz «al livello di un caso ebraico-tedesco». Ciò detto, però, chi come lui e i suoi compagni dubbiosi è sopravvissuto ai Lager, dai Lager si dovrà pure liberare: venendo a patti con la realtà in qualche maniera e sfuggendo all'altra prigionia, quella di una memoria perpetua, coatta, inalterabile, pietrificata.

Un modo per continuare a opprimere chi è stato ucciso in Lager consiste nel considerarlo in ogni suo gesto o pensiero, in ogni suo momento, come qualcuno che verrà ucciso in Lager: nel caso specifico, rinchiudendo nella prigionia teleologica del suo destino una persona che, come Anne Frank, fu prigioniera con largo anticipo e ne fu consapevole fin troppo, ma con la grazia di sapersene anche dimenticare. Viceversa, chi legge il suo diario non può mai dimenticare la fine che poi ha fatto, e proprio per questo non occorre rimarcarla di continuo. Si ha pudore a elencare che cosa trova chi legge il *Diario* di Anne Frank: innocenza e capacità di gioia prima di tutto, e poi intelligenza, energia, fragilità, autonomia di pensiero, umorismo inesorabile e gentile, e una consapevolezza della realtà che ogni adulto le può invidiare, e che lei riesce a reggere proprio grazie alla sua capacità di fantasticare e di cavarsela, spesso fortunatamente, nei rapporti umani. «Chi può sapere qui, quante cose succedono nell'anima di una ragazza?». Anche questa frase della stesura A, tralasciata da Anne, è stata inserita da Otto Frank nel testo a sua cura.

Proviamo però a fare un'ipotesi differente dal rogo preventivo del Diario. Se invece di suo padre fosse stata Anne a sopravvivere, e a pubblicare nel 1947 *Der Achterhuis*, in molti sarebbero stati pronti a giudicarla una ragazzina petulante, sfacciata, cinica, presuntuosa, ingrata, manipolatrice, vanitosa e calcolatrice (aggettivi ancora educati;

oggi sarebbero ben diversi, e qui si sono omessi quelli sessisti o antisemiti).

Giudizi del genere sono possibili oggi più che mai, e proprio per questo bisogna contestare anche la lettura di Ozick, per quanto ispirata da buone intenzioni: l'ultima pagina del *Diario* non è un «muffled bleat», un «flebile belato», è una pagina che trae la sua potenza dal disincanto e dalla fiducia che si mescolano in Anne giorno dopo giorno. Ozick dice che al *Diario* manca il finale, eppure il finale c'è, scritto in corsivo nell'ultima pagina: il diario è interrotto in tronco dall'irruzione della Gestapo nell'alloggio segreto; Anne muore di tifo a Bergen-Belsen nel marzo 1945; tra gli otto nascosti, solo suo padre si salva. Ozick ci dice che in verità il *Diario* non è una testimonianza sulla Shoah perché è stato scritto prima e fuori del Lager: e questa, peccato, è proprio spilorceria morale. Non si contano i brani dove Anne ci dice che sa perfettamente ciò che la aspetta in Polonia, camera a gas inclusa.

Anne Frank è appartenuta solo a sé stessa, e per questo può appartenere a chiunque sia disposto ad ascoltarla direttamente nelle pagine che ha scritto. Le opere derivate hanno fatto molto chiasso ma poca strada, ed è Ozick stessa a dirci che, letta oggi, la versione teatrale appare nient'altro che un tipico manufatto Broadway anni '50. Proprio come i classici che reggono alle peggiori traduzioni e trasposizioni, il *Diario* lo si può maltrattare e fraintendere in tutti i modi ma è sempre lì, inattaccabile. Quella appena enunciata non è una morale consolatoria, tutt'altro: è una morale basata sull'intransigenza del testo, su un ritorno all'inezienza della fonte primaria, su un'altra e più ironica eterogenesi dei fini. Nel marzo del 1977, a Basilea, Otto Frank si ritrovò ad accompagnare Robert Faurisson, che apertamente sosteneva la falsità del *Diario*, nell'esame diretto dei manoscritti: anche a questo episodio si deve l'impulso che portò all'edizione integrale e filologica del diario, che ne ha stabilita in via definitiva l'autenticità. Oggi che – basta guardarsi intorno – la filologia è diventata una necessità civica, oggi che l'esame critico delle fonti è uno strumento di sopravvivenza morale e politica, la disponibilità di tutto ciò che Anne Frank ha scritto per appartenere a sé stessa, per disegnare sempre meglio il suo mondo durante la prigionia nell'alloggio segreto, tutto questo è uno strumento difficile da

manovrare ma impossibile da distruggere. Anne Frank è di ognuno e subito, ad apertura del *Diario*, ma allo stesso tempo sarà soltanto di chi la va a cercare.

Clotilde Bertoni

«*If you wrong us, shall we not revenge?*»:

la Shoah in scena

Pur accennando alla teoria della ricezione, il saggio di Cynthia Ozick non ne tiene granché conto: visto che, oltre a giudicare le trasposizioni del *Diario* di Anne Frank usurpazioni indebite, definisce molte delle letture a cui l'originale è andato incontro «volgarmente personali»; senza considerare che i testi non sono mai feticci immobili, ma, come osservava Sartre, oggetti in movimento, che non hanno una realtà assoluta, ma alla realtà rinascono incessantemente, attraverso letture in certa misura sempre personali (volgari o fini che siano), e attraverso interpretazioni, rielaborazioni, a volte riusi arbitrari, che comunque ne provano la vitalità, sporcandone, manomettendone, ma anche dilatandone la forza originaria.

Questo e altri sbilanciamenti del saggio sono già sottolineati efficacemente da Scaffai, Baldini e Scarpa. C'è solo un versante su cui mi sembra utile tornare, l'attacco di Ozick all'adattamento teatrale del *Diario* affidato (dopo la tormentata estromissione di Meyer Levin) a Frances Goodrich e Albert Hackett, e andato in scena nel 1955 a Broadway con la regia di Garson Kanin, e poi in tutto il mondo; versante che si aggancia a un punto più generale, la fitta discussione sul continuo

rilancio mediatico, specie cinematografico, della Shoah, discussione qui già riaperta da Baldini, che pure val la pena di proseguire.

L'attacco di Ozick non è certo senza fondamento. Il dramma di Goodrich e Hackett è effettivamente scialbo, non approfondisce le caratterizzazioni, soprattutto semplifica eedulcora la figura di Anne, affidandole battute che restituiscono ben poco dell'impasto di riflessione, rabbia e umorismo cifra del diario, e riducendo la tormentata oscillazione tra dubbio e idealismo delle sue pagine a un'ingenua espressione di fiducia nella bontà umana.

Ma da constatare questo a scrivere, come fa Ozick, che la commedia prende «il sopravvento sulla tragedia» e che Anne è trasformata in «un emblema di evasione», ce ne corre. Così come l'ambiguità morale di tante altre opere non inficia (e può anzi sostanziare) il loro spessore artistico, all'opposto la mediocrità letteraria del dramma in questione non attenua la sua energia etica, tanto più consistente se rapportata all'epoca: parecchie scene – da quella in cui Dussel, arrivato per ultimo nell'alloggio segreto, racconta agli altri cosa sta succedendo agli ebrei, a quelle che mostrano le tensioni della convivenza forzata – sono cariche di un'angoscia che dovette essere un pugno nello stomaco per molti spettatori ignari o noncuranti di allora.

Angoscia potenziata dal film ricavato nel 1959 da George Stevens, che, sceneggiato sempre da Goodrich e Hackett, e interpretato da attori di livello disomogeneo (da una Millie Perkins piuttosto imbambolata nel ruolo di Anne a una come al solito straordinaria Shelley Winters in quello della signora Van Daan), sa rendere via via più soffocante l'atmosfera di costrizione e panico dell'alloggio segreto, e sa dare particolare intensità al doppio finale: il momento della cattura che conclude il *flashback*, in cui al frastuono che annuncia l'irruzione dei nazisti fa riscontro il pietrificato silenzio dei personaggi nascosti, infranto solo dalle parole di Otto Frank «For the past two years we have lived in fear; now we can live in hope»; e il ritorno al momento iniziale, cupissima smentita di quella speranza, in cui Frank, reduce da Auschwitz, conferma a Miep e Kraler di essere stato l'unico a sopravvivere. La produzione (che aveva già rifiutato il finale ancora più tragico ideato da Stevens, incentrato sulla deportazione e sulla

scomparsa di Anne a Bergen-Belsen) cancellò quest'ultimo momento dall'edizione per il mercato europeo; ma anche nella forma decurtata il film (superiore comunque a tutte le successive versioni della storia per lo schermo) è riuscito ad avvicinare il pubblico all'enormità del sopruso e del dolore, a sollecitare ulteriormente la memoria e l'immaginario.

Memoria e immaginario lievitati a dismisura: lungi dall'inibire la narrazione come credeva Adorno, la Shoah ha alimentato fino all'ipertrofia, oltre alla letteratura, quello che qui Scarpa definisce «grande apparato circense»; ha seguito a rimbalzare sugli schermi, attraverso non solo documentari impegnati – da *Nuit et brouillard* di Alain Resnais (1955) al monumentale lavoro intitolato appunto *Shoah* di Claude Lanzmann (1985) – ma pure numerose vicende di finzione. Però, con esiti assai differenti; le distinzioni che Baldini fa tra alcuni dei film più noti dedicati negli ultimi decenni al tema si possono estendere: il cinema ha oscillato sempre fra la tentazione (e la convenienza) di mitigarne l'asprezza e la volontà di restituirla a fondo.

Da un lato, l'inclinazione ad attutire l'impatto del male con morali edificanti è costantemente in agguato, come possono dimostrare pellicole disparate: *The Great Dictator* di Charlie Chaplin (1940), messinscena a tratti folgorante del misto di furia cieca e mitomania grottesca frequente base dei totalitarismi, però annacquata dall'eccesso di gag comiche e dall'enfasi ottimista della conclusione, che nel dopoguerra, quando erano ormai emersi appieno gli abomini del nazismo, infastidirono spesso il pubblico («Hitler non poteva più far ridere» avrebbe ricordato Simone de Beauvoir); *The Search* di Fred Zinnemann (1948), scavo nei traumi dei bambini sopravvissuti ai campi di concentramento, dolorosamente ravvicinato, ma addolcito da un confortante happy end; *Kapò* di Gillo Pontecorvo (1959), aspro racconto della metamorfosi in carnefice di una vittima (la Susan Strasberg già Anne Frank nel dramma di Goodrich e Hackett), indebolito da un finale consolatorio di amore e redenzione (che il regista tentò invano di evitare); *L'oro di Roma* di Carlo Lizzani (1961), in cui uno spunto interessante, il contrasto tra la scelta della non violenza e quella della ribellione, è articolato in forme troppo schematiche e retoriche; e melodrammi vari, dall'*Ebreo errante* di Goffredo Alessandrini (1948), che

intreccia a un'antica leggenda una raffigurazione zeppa di insopportabili cliché, alla saga televisiva convenzionalmente romanzesca *Holocaust* di Marvin J. Chomsky (1978).

Ma d'altra parte, diversi, sempre eterogenei film, hanno saputo schivare il ricatto dei manicheismi facili e delle impennate pedagogiche, e combinare la veemenza della denuncia alla sottigliezza della rappresentazione: *None Shall Escape* di André De Toth (1944) mostra con vivida crudezza la persecuzione antisemita ancora in corso, provando d'altronde a perlustrare le ragioni della sua ferocia con la storia di un nazista mosso a un fanatismo spietato (e non compensato da alcun ravvedimento) dalle frustrazioni e dal bisogno di appartenenza; molto più avanti *Music Box* di Costa-Gavras (1989) torna a narrare tale ferocia attraverso la vicenda di un altro nazista, imperniandosi però non sulla sua psicologia ma su quella della figlia avvocatessa, che lo difende da accuse tardive e terribili, ostinandosi a crederlo un'altra persona. Soprattutto, conserva una struggente incidenza il *Judgment at Nuremberg* di Stanley Kramer (1961), che rievoca i processi di Norimberga mettendo in scena uno a uno quattro ex giudici tedeschi piegatisi alle direttive del regime: se dà scomoda evidenza all'immensità dei crimini (fra l'altro inserendo tra le prove d'accusa filmati autentici dei campi e dei corpi sterminati), indaga pure i vari gradi delle responsabilità mediante le differenti personalità degli ex magistrati, senza coprire l'orrore scoperto né con rigidezze didascaliche né con ammorbidimenti emozionali; nel finale il presidente americano della Corte, impersonato da Spencer Tracy, dopo aver condannato tutti gli imputati all'ergastolo, accetta di salutare quello che lo ha più turbato, un già illuminatissimo giurista, incarnato da Burt Lancaster, che ha creduto il nazismo eccesso transitorio da accettare per il riscatto della Germania, e ne è disperatamente pentito; ma al suo accorato appello («Those people, those millions of people... I never knew it would come to that. You must believe me, you must believe me») replica con asciutta tristezza «It came to that the first time you sentenced a man to death you knew to be innocent» per poi girargli le spalle; gli interrogativi aperti sulle colpe non ne attenuano il peso, l'intreccio mostra tanto la difficoltà quanto la necessità della condanna.

Certo poi, più o meno tutte queste opere, come quelle citate da Baldini, danno spazio a *performances* istrioniche, mietono premi prestigiosi, fanno gioco a interessi commerciali. L'ambiguità resta: la macchina dello spettacolo fa nuova luce sulla Shoah, ma resta inquietante vedere la Shoah fare spettacolo; l'apparato mediatico sfrutta, sgualcisce, fagocita il tema, ma sa anche esplorarlo in profondità. Ernst Lubitsch, capace più di chiunque di canzonare la tirannia dell'industria culturale (in modo così finemente implicito da venir spesso ritenuto suo frivolistimo esponente), inquadra genialmente il problema in *To Be Or Not To Be* (1942), la trattazione umoristica del nazismo più riuscita (rifatta da Mel Brooks, ma con verve ben inferiore): una compagnia teatrale polacca (che ha già messo Hitler alla berlina), dopo l'invasione del paese fugge in Inghilterra, ma prima, pur pensando sempre a salvaguardare, oltre alla pelle, il lavoro e la fama, aiuta la resistenza locale; il capocomico simula abilmente identità diverse, anche se, rischiando di farsi scoprire, non resiste alla vanità di parlare del vero se stesso come di «that great, great actor, Joseph Tura»; un altro attore, ebreo, si incarica di distrarre un gruppo di soldati con il monologo dello Shylock di *The Merchant of Venice*, realizzando un antico sogno artistico e al tempo stesso dando voce allo sdegno del popolo perseguitato («If you wrong us, shall we not revenge?»). *The show must go on*, con tutto il suo bagaglio di interessi, compromessi e narcisismi; ma quanta potenza può raggiungere.

Bibliografia

- Cynthia Ozick, *Who Owns Anne Frank?*, «New Yorker», 6 ottobre 1997;
Cynthia Ozick, *Di chi è Anne Frank*, trad. ital. di Chiara Spaziani, Milano, La Nave di Teseo, 2019;
Anne Frank, *Diario. Le stesure originali*, trad. di Antonio De Sortis, Milano, Mondadori ("Oscar Moderni"), 2019.

Gli autori

Anna Baldini insegna Storia dell'editoria e Storia della critica letteraria all'Università per Stranieri di Siena.

Email: baldini@unistrasi.it

Clotilde Bertoni insegna Critica letteraria e letterature comparate all'Università degli Studi di Palermo

Email: clotilde.bertoni@unipa.it

Niccolò Scaffai insegna Critica letteraria e letterature comparate all'Università degli Studi di Siena

Email: niccolo.scaffai@unisi.it

Domenico Scarpa è consulente letterario-editoriale del Centro internazionale di studi Primo Levi di Torino.

Email: docscarpa@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/09/2020

Data accettazione: 30/10/2020

Data pubblicazione: 30/11/2020

Come citare questo articolo

Bertoni, Clotilde, Scaffai, Niccolò (eds.), *“Di chi è Anne Frank? Dal saggio di Cynthia Ozick alla spettacolarizzazione della Shoah”*, *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, Eds. H.-J. Backe, M. Fusillo, M. Lino, with the focus section *Intermedial Dante: Reception, Appropriation, Metamorphosis*, Eds. C. Fischer and M. Petricola, *Between*, X.20 (2020), www.betweenjournal.it