

CHIARA NANNICINI-STREITBERGER

ILLUSTRARE LA MEMORIA DEL LAGER: L'ESEMPIO DI ALDO CARPI

La testimonianza di deportazione è ormai un soggetto di ricerca ben esplorato, le opere degli artisti reduci dai Lager nazisti hanno suscitato numerose reazioni critiche e ispirato mostre temporanee in cui la memoria del campo di concentramento si esprime tramite il disegno, la pittura e la scultura. Testimonianza scritta e testimonianza artistica, tuttavia, sono state spesso studiate in analisi specifiche e distinte, senza una specularità che dall'una rimandi all'altra. Nel caso di reduci che abbiano perseguito i due scopi, quello della scrittura e dell'espressione artistica, l'analisi a compartimenti stagni risulta quanto mai riduttiva, dal momento che gli autori stessi non fanno nessuna distinzione tra campi di espressione eterogenei. Nel ricco *corpus* in italiano, le opere di Aldo Carpi e Vittore Bocchetta, deportati rispettivamente a Mauthausen/Gusen e a Flossenbürg/Hersbruck, costituiscono due esempi straordinari di quest'approccio intermediale. Gli scritti autobiografici (*Diario di Gusen*; *Quinquennio infame*)¹, così come le loro molteplici espressioni artistiche (pittura e disegno per il primo, disegno e scultura per il secondo), presentano un caso eccezionale di memoria complessa ma unitaria, che si presta a un'analisi comparata e interdisciplinare. Mi occuperò qui di Aldo Carpi, avendo già avuto modo di approfondire l'arte di Bocchetta in altra sede.

Aldo Carpi de' Resmini, nato a Milano il 6 ottobre 1886, era professore di pittura all'Accademia di Brera di Milano. Nonostante la sua posizione, era riuscito a dissimulare le sue convinzioni antifasciste. In realtà, quasi tutti gli uomini della famiglia erano attivi nella Resistenza, Aldo stesso e quattro dei figli maschi, Fiorenzo, Cioni, Paolo e Pinin. Sfollato a Mondonico con tutta la famiglia, Carpi fu denunciato da una spia fascista e venne arrestato la mattina del 23 gennaio 1944². Il

¹ ALDO CARPI, *Diario di Gusen*, a cura di PININ CARPI, Torino, Einaudi, 1993; VITTORE BOCCHETTA, '40-'45, *quinquennio infame*, Melegnano, Montedit, 1995.

² Sulla denuncia e l'arresto, cfr. PININ CARPI, *Nota del curatore*, in ALDO CARPI, *Diario di Gusen*, cit., pp. XXVII-XXVIII.

suo ultimo dipinto, *L'arresto degli arlecchini* (1944), illustra le sue preoccupazioni riguardo ai sei figli in pericolo. Tre di loro vennero infatti arrestati e il figlio Paolo, minorenne, fu deportato nel Lager di Gross-Rosen, dove fu ucciso con un'iniezione letale. Il padre, arrestato prima di lui, ignorava la sorte del suo terzogenito, ma la scoprì al suo ritorno. Venne dapprima rinchiuso nel carcere di San Vittore, a Milano, da qui deportato nel Lager di Mauthausen, in Austria, e poi distaccato nel Campo I di Gusen. Dopo aver cercato di resistere all'estenuante lavoro fisico nella cava di Gusen, fu ricoverato nel *Revier*, salvato e "adottato" dalla squadra di medici polacchi, che lo prese sotto la sua ala protettrice³. Una volta riconosciuto il suo talento di pittore, gli fu permesso di alloggiare su un lettino del blocco 30 del *Revier*, con tele, fogli e pennelli e di realizzare ritratti per la gerarchia del campo e i familiari. Tale situazione privilegiata rispetto a quella degli internati comuni gli permise di prendere regolarmente appunti, a partire dal giorno di Natale del 1944. Carpi usava la forma epistolare di lettere rivolte alla moglie Maria. Nondimeno, data la situazione di isolamento, l'interlocutrice lontana e l'ovvia impossibilità di aver risposta alle proprie missive, le sue annotazioni presero sempre più l'aspetto e il tono diaristici. Il manoscritto di Carpi, redatto con perseveranza e coraggio sui fogli che servivano ai medici polacchi per scrivere le ricette, ricoperto della sua calligrafia obliqua regolare e precisa, fu a lungo dissimulato nell'ospedale del campo, salvato dalle vicende storiche e rielaborato solo negli anni Settanta. È d'uopo precisare che si tratta di un documento eccezionale, di una testimonianza contemporanea ai fatti, e quindi più unica che rara: il semplice atto di scrivere era impossibile per la maggioranza degli *Häftlinge* e, qualora scoperto, punito con la morte. Non è vero, tuttavia, che si tratta dell'«unico diario uscito da un Lager nazista» come scrive l'editore nella presentazione. Esistono altri rarissimi esempi di diari tenuti di nascosto durante l'internamento nazista, quello dell'ebrea olandese Klaartje de Zwarte-Walvisch⁴, che costituisce una vera rarità, o più spesso diari scritti per mano di uno *Schreiber*, come quelli del tedesco Edgar Kupfer nel campo di Dachau⁵. Coloro che avevano accesso a carta e penna erano per lo più prigionieri addetti agli uffici e quindi molto spesso di lingua tedesca. Inoltre, i pochi che potevano scrivere qualcosa in uffici o ospedali lo fecero saltuariamente, annotando al massimo qualche nome o una lista, mentre quello di Carpi è un diario di ampio respiro. Stilato quasi giornalmente dal dicembre 1944 al 23 luglio 1945, tale diario

³ «Lì a Gusen, se non ci fossero stati i medici polacchi, guai! Se non avessero preso affetto per me, non tornavo più a Milano», ivi, p. 21.

⁴ KLAARTJE DE ZWARTE-WALVISCH, *Alles ging aan flarden. Het oorlogsdagboek*, Amsterdam, Balans, 2009.

⁵ EDGAR KUPFER-KOBERWITZ, *Dachauer Tagebücher. Die Aufzeichnungen des Häftlings 24814*, München, Kindler, 1997. Cfr. anche CHIARA NANNICINI, *De l'exil italien au Journal de Dachau: l'écrivain Edgar Kupfer*, in *Exils, migrations, création*, III. *Études germaniques. Exil antinazi, témoignages concentrationnaires*, a cura di JÜRGEN DOLL, Paris, Indigo, 2008, pp. 193-208.

costituisce un resoconto straordinario e prezioso. Al ritorno dalla deportazione fu acclamato direttore dell'Accademia di Brera, e tale rimase fino all'età della pensione, nel 1958. Il *Diario di Gusen* venne pubblicato da Garzanti nel 1971, con la curatela del figlio Pinin Carpi. Aldo Carpi morì a Milano il 27 febbraio 1973, all'età di 86 anni.

Una monografia illustrata che tratta della sua opera artistica, curata dal critico d'arte Mario De Micheli, fu pubblicata mentre il pittore era ancora in vita⁶. Una mostra retrospettiva è stata organizzata nel 2015 a Brera per il settantesimo anniversario della liberazione dei Lager, con il titolo *Aldo Carpi. Arte, vita, resistenza*. Rinvio alla bibliografia sul pittore per una conoscenza approfondita dell'intero arco della sua carriera⁷: Carpi esordì all'ombra delle avanguardie, interessandosi al gruppo Novecento pur rimanendo autonomo⁸. Benché si faccia sempre menzione al *Diario* così come alla sua attività pittorica in Lager, si constata nondimeno la mancanza di una bibliografia scientifica specifica su di esso.

Dal suo posto nel *Revier*, in questo ricovero strano che si protrae per mesi, Carpi dipinge. Tra i suoi committenti vengono prima le SS, che hanno precedenza assoluta, poi alcuni gerarchi tedeschi e polacchi del campo, infine i medici e gli infermieri, suoi amici e protettori. Il pittore non ha alcuna possibilità di scelta riguardo all'interpretazione o allo stile adottato: «Naturalmente dovevo dipingere quello che volevano loro e come piaceva a loro. Una volta ho fatto un quadretto con un gruppo di persone in conversazione con una tecnica un po' impressionista e ho dovuto subito cambiar musica»⁹. I soggetti richiesti sono perlopiù ritratti di familiari, mogli o fidanzate lontane, figli soldati, ma anche paesaggi italiani ben noti, dipinti a memoria. Quando si presentano con le foto dei parenti da ritrarre, le SS si comportano cortesemente con lui, mentre di là dal muro, varcata la porta, ritornano ad essere efferati assassini:

è venuto da me anche il capitano medico delle SS, Helmuth Vetter che, in sostanza, con me è stato sempre gentile, ma in compenso era responsabile della morte di tanti altri. A Vetter ho fatto due ritratti a olio. Mi parlava della famiglia, di tante cose; mi ha anche domandato una volta: «Ma come mai l'han portato qui?»¹⁰.

⁶ MARIO DE MICHELI, *Aldo Carpi: 28 tavole a colori, 63 illustrazioni in nero*, Milano, Silvana editoriale d'arte, 1963.

⁷ Cfr. per esempio GIANFRANCO BRUNO, *Aldo Carpi*, Milano, Consonni, 1990; *Il mondo dei Carpi, una famiglia di artisti lungo il '900: Aldo, Cioni, Fiorenzo, Pinin*, a cura di ANGELA MADESANI, Milano, Mazzotta, 2001.

⁸ Cfr. a questo proposito MARIO DE MICHELI, *Nel segno dell'uomo*, in ALDO CARPI, *Diario di Gusen*, cit., p. XVIII.

⁹ Ivi, p. 22.

¹⁰ Ivi, p. 21. Il dottore capo Helmut Vetter, condannato a morte per crimini contro l'umanità, fu giustiziato nel 1949 per impiccagione.

Il paradosso si spiega abbastanza facilmente. Il pittore ritrattista, infatti, riporta questi uomini alla loro sfera privata, la famiglia, gli affetti, il mondo fuori dal Lager. Quando si tratta poi di realizzare ritratti di un figlio morto soldato, l'ufficiale SS dimostra nei confronti del pittore un atteggiamento dimesso e timido, aprendosi a lui nella realtà umana del lutto, a nudo, senza più nascondersi dietro la maschera dell'uniforme impenetrabile e spietata. Il pittore, inoltre, avvolgendo l'immagine della persona cara nella magia della pittura (prendendo le distanze dalla fotografia realistica), ridona un'aura poetica allo scomparso e ne ravviva il ricordo. Nessuno di questi dipinti si è conservato, purtroppo, ma conoscendo il talento discreto di Carpi e la sua sensibilità nel raffigurare la natura umana, possiamo immaginare che i ritratti siano stati intensi e delicati. In questo senso, capiamo meglio anche quel moto di stupore da parte di Vetter, nel trovare un pittore di tale sensibilità in quel contesto di morte e malattia – anche se sembra assurdo che esprima tale stupore proprio lui, il primo degli aguzzini: Vetter era il dottore capo SS dell'unità di patologia, responsabile tra l'altro delle selezioni per le camere a gas e di diversi esperimenti sui malati di tubercolosi. Eppure con Carpi Vetter si trasforma. Il diario lo ricorda il giorno di Natale del 1944 quando, entrando nel blocco 27, sorprende Carpi con la matita in mano, e capendo probabilmente che sta scrivendo, non dice nulla: «Lui sapeva che avevo tanti figli e con me aveva avuto spesso espressioni simpatiche, quasi affettuose»¹¹. Il rapporto con il pittore, padre di famiglia come lui, è radicalmente diverso da quello con qualsiasi altro internato, perché si situa al livello personale, in relazione diretta con l'ambito privato e familiare.

Nella trascrizione delle sue memorie che funge da preambolo al diario, Carpi ricorda l'esistenza di altri pittori attivi nel Lager, come un collega di Mauthausen costretto a realizzare una ventina di ritratti di Hitler, e si meraviglia che a lui non sia mai toccata in sorte tale esperienza nefasta. Solo una volta, se ne presenta il rischio:

Quando il capitano Hofmann mi aveva portato la fotografia di suo figlio, un giovane di diciotto-vent'anni morto in un sottomarino ne ho ricavato volentieri un ritratto. Poi mi ha portato una fotografia della moglie e una di Hitler e mi ha detto: «Scegli». Io ho fatto il ritratto della moglie¹².

Carpi non fu solo pittore a Gusen, ma pittore ritrattista degli affetti familiari e per questo rispettato e protetto. Fu una specializzazione che lui stesso si ritagliò, nei limiti del possibile, perché consona alla sua arte e alla sua natura. Tale scelta interiore si abbinava al suo modo di reagire e resistere al Lager, cioè a quel-

¹¹ Ivi, p. 23.

¹² Ivi, p. 22. Riguardo al ritratto di Hitler, Carpi scrive: «Se me ne avessero ordinato uno, avrei dovuto farlo anch'io».

l'«emigrazione interiore in sé stesso che tuttavia non diventa un esilio dal mondo e dalla storia»¹³.

Il *Diario di Gusen* si presenta fin dall'inizio come un *unicum* rispetto alle altre testimonianze di deportazione, perché il tempo della scrittura, contemporaneo ai fatti narrati, s'impone come evidenza onnipresente, e conferisce l'impronta e il ritmo alla narrazione. Nelle prime lettere a Maria dominano il tono del ricordo, della preghiera e della speranza, rispetto a quelli della cronaca e del resoconto: Carpi stesso le definì uno «sfogo dell'anima»¹⁴. In seguito, con l'andar del tempo e il protrarsi della possibilità di scrivere (non prevedibile in un primo momento: «non avevo pensato di scriverne altre»¹⁵), prevale il ritmo diaristico. Pur conservando le sezioni iniziali, il testo si costruisce tra elegia e cronaca, oscillando tra la chiusura nel mondo interiore degli affetti, dei ricordi e della fede, e l'apertura verso la realtà circostante che cerca di ignorare.

Il diario inizia in piena prigionia nel dicembre 1944, attraversa l'inverno e la primavera 1945 fino alla liberazione, e continua fino a luglio, concludendosi alla vigilia del rimpatrio. Si tratta di un testo ricco e complesso, con filoni tematici diversi. La sua profondità e la scioltezza della scrittura stupiscono il lettore, se è vero che Carpi non lo rilesse mai fino alla pubblicazione nel 1971. Che non potesse rileggerlo nel Lager si può facilmente evincere, dacché era già un miracolo che riuscisse a scrivere le sue pagine serali, prima della campana delle otto, nascondendo i foglietti appena scritti in una busta nera¹⁶; che non volesse rileggerlo dopo la liberazione, si spiega con il desiderio più che giustificato di ricominciare a vivere facendo *tabula rasa* dei mesi trascorsi tra la vita e la morte. Fatto sta che il diario non fu riletto¹⁷ e perciò affiora più volte il cruccio di non poterlo mettere «in bella forma italiana». Per quanto la sua scrittura risulti ai suoi occhi non curata¹⁸, il lettore ne ricava tutt'altra impressione, meravigliandosi del distacco tra l'esperienza vissuta e la scrittura. In realtà, oltre allo stile elaborato e complesso, colpisce soprattutto la scelta dei temi: ci si aspetterebbe un resoconto preciso e paziente delle vicende quotidiane, ma non è così. Per prudenza in caso di controllo e per sua esigenza personale, il contesto del Lager è spesso dissimulato, per lasciare spazio a riflessioni di natura esistenziale, filosofica e artistica, miste a preghiere e a ricordi vividi di vita familiare. Mentre la

¹³ GIAN LUCA BAIO, *Il Diario di Gusen del pittore Aldo Carpi*, in «Provincia di Lecco», 27 gennaio 2008, p. 31.

¹⁴ ALDO CARPI, *Diario di Gusen*, cit., p. 29 (nel commento in corsivo, scritto a posteriori).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, pp. 64-65.

¹⁷ «E non volle neppure rileggere i suoi foglietti di memorie, nemmeno uno, perché "non si è mai sentito in grado di farlo"», IBIO PAOLUCCI, *'Diario di Gusen' di Aldo Carpi*, in «Triangolo rosso», 1998, 1.

¹⁸ ALDO CARPI, *Diario di Gusen*, cit., 81. Anche: «Se fossi libero di scrivere mi piacerebbe curarle nello stile, oltre che nel contenuto; devo essere contento di ciò che posso fare nell'incertezza di riuscire a conservare sino alla fine questi scritti per darteli», *ivi*, p. 112.

maggioranza delle testimonianze scritte *a posteriori* si dedica al resoconto degli eventi vissuti e osservati, spesso ordinati cronologicamente, e dispone di tempo illimitato, ci troviamo qui di fronte a piccoli frammenti stilati in fretta e di nascosto: cambia la funzione della scrittura, che non è memoriale, testimoniale, storica – come quella di un sopravvissuto che intende denunciare, ricordare e informare –, bensì personale e profonda, sgorgante da una voce interiore che serve a dar forza, alimentare la speranza e alleviare il dolore, ma anche a distrarsi, a pensare a concetti più profondi. Serve insomma a rimanere un essere umano dotato d'intelletto e di cultura:

7 marzo 1945

Pensavo che l'artista è molto vicino al sacerdote vero, non a quello che pare e non è. [...] L'ispirazione, che è un attimo, è come un lume che s'accende e sparisce lasciando una scia di luce. C'è poi l'elaborazione interiore per compiere l'opera. È un mormorare, un meditare minuto per minuto la propria preghiera perché si possa giungere al miracolo creativo, al miracolo dell'amore divenuto luce per gli uomini¹⁹.

Nessuna traccia di Gusen, in questo brano, né in molti altri successivi. È chiaro l'intento di rimuovere il Lager, di fuggirne mentalmente, occupandosi almeno un istante di riflessioni considerate più alte, più degne, più gratificanti. Troviamo così lunghi brani dedicati alla religione e al Vangelo (Carpi è un fervido credente), ma anche ai grandi uomini della cultura italiana, ai cambiamenti futuri nell'«Italia sana» del dopoguerra, alle possibilità di pace nel mondo, che si distaccano dall'*hic et nunc* per volare più in alto. Sono i brani più prettamente elegiaci a rendere il diario di Carpi così originale.

Facendo astrazione della realtà del Lager, Carpi riesce a emigrare in un altro mondo, a «vivere aldisopra e al di fuori di tutto quanto mi circonda e avvince, fino a dimenticare totalmente (e questo, qui non è bene) dove sono»²⁰.

In altri momenti, tuttavia, le sue riflessioni sembrano contenere un riferimento alla situazione in cui sono concepite: il Lager si fa metafora ma s'infiltra nel discorso. Pur rimanendo sempre a dovuta distanza, la cruda realtà si avvicina minacciosa. Se ne intuisce la presenza tra le righe, in filigrana, come in questo esempio:

21 marzo 1945, mercoledì

Vediamo ciò che trascorre davanti ai nostri occhi e che pare insormontabile. Il diavolo è attaccato alla terra con unghie forti e si aggrappa con la coda; ritiene d'essere sempre vincitore, perciò sorride. È un sorriso freddo, pericoloso come quello di un pazzo: si sente sicuro e lo spirito dell'umile anima che gli passa vicino non gli fa paura²¹.

¹⁹ Ivi, p. 63.

²⁰ Ivi, p. 33.

²¹ Ivi, p. 87.

Tale scrittura simbolica, che prende spunto da figure teologiche, artistiche o letterarie, riveste le riflessioni scaturite dall'osservazione quotidiana del campo, tanto che quest'ultima si rivela essere, a un occhio attento, la vera sorgente del pensiero. Il commento in corsivo aggiunto nell'edizione critica del 1971, espresso alla prima persona di Carpi ma presumibilmente trascritto dal figlio²², porta talvolta la spiegazione concreta del pensiero simbolico, con l'informazione che era stata tralasciata: un nome, un fatto, un pericolo. Per esempio, una parabola sul gatto e sul topo, alquanto ermetica per il lettore, acquista senso nel commento successivo.

10 aprile 1945, martedì

Tuttavia giudicare i sofferenti, gli oppressi è molto difficile. È più facile giudicare chi ride che non chi piange. Chi ride comanda, chi piange deve obbedire. Uno che rideva, ieri... e poco dopo era davanti a me sereno come un bambino. Di cosa è colpevole? Il gatto ha mangiato il topo: non è che un caso normale.

Oggi la giornata è splendida: i fatti premono e cantiamo: Alleluja.

Quello che rideva? Me lo ricordo bene. Io avevo cominciato il ritratto a una SS, Schmidt, si chiamava, un tipo ordinario, grossolano. Mi aveva chiesto di fargli anche il ritratto della "morosa" e mi aveva detto che mi avrebbe portato la fotografia.

Prima di venire da me, quel giorno, era andato al crematorio. C'era un ragazzo russo – avrà avuto vent'anni – che era stato sorpreso a rubare del pane e che avevano condannato a morte.

Schmidt allora l'aveva condotto addirittura al deposito dei morti, aveva chiamato il dottor Kaminski e gli aveva detto di fargli seduta stante un'iniezione mortale. Kaminski ha risposto: «Non posso farlo perché non è compito dei medici polacchi». [...] Quando quel giovane ha capito che Kaminski non gli avrebbe fatto l'iniezione, gli ha chiesto una sigaretta. Era tranquillo. Sapeva che doveva morire. L'ha fumata e poi l'SS gli ha sparato.

Qualche minuto dopo Schmidt è venuto da me, allegro e sorridente a portarmi la fotografia della "morosa" e, mentre posava, la guardava tutto contento²³.

Il commento in corsivo posteriore svolge la funzione importante di spiegare il diario originale. Rispondendo alle domande del figlio, responsabile di un ottimo lavoro editoriale, Carpi aggiunge un supplemento prezioso di ricordi. La stessa sezione di commento permette al curatore di fornire informazioni cui Carpi scrivente non aveva ancora accesso; per esempio, la morte del figlio Paolo a Gross

²² La sezione dedicata al commento costituisce almeno i due terzi del libro.

²³ Ivi, pp. 130-131. Più sotto, Carpi racconta che Schmidt sparò a un gruppo di cadaveri per uccidere un uomo che si muoveva ancora, e girava la voce che aveva sparato a un topo (il che corrobora l'immagine già eloquente del gatto che mangia il topo).

Rosen, avvenuta il 25 settembre 1944, è inserita subito dopo il brano del diario scritto lo stesso giorno²⁴.

Il commento trascritto mantenendo la prima persona del testimone assomiglia molto a un resoconto più convenzionale del diario, in cui si constata quel tentativo di ricostruzione cronologica della deportazione e la cronaca dettagliata di alcuni eventi importanti, che mancano nel testo del 1944-1945. Il critico Ennio Elena osserva giustamente che le note del diario sono «necessariamente autocensurate» e definisce questa sezione una conversazione tra padre e figlio²⁵.

Tuttavia anche il diario presenta alcuni brani sorprendentemente espliciti sul Lager, che costituiscono altrettanti brevi squarci sulla dura realtà²⁶. Nel tessuto diaristico di riflessioni, preghiere e ricordi familiari consolatori, tali squarci di reale interrompono il flusso dei pensieri e lasciano che la morte, la malattia, la violenza facciano irruzione: il malessere temporaneo cui non bisogna cedere per non morire, il dentista che ha strappato il dodicesimo dente, il morto nella cuccetta inferiore, i ranuncoli sbocciati presso il crematorio, l'ordine da parte delle SS di massacrare tutti gli internati nel *Kellerbau* (le gallerie sotterranee), poi fortunatamente annullato, e ancora la notizia della morte di un amico, telegrafica e terribile («Alle 12:45 moriva Banfi»). In altri brani sembra al lettore di entrare nella stanza del *Revier* in cui Carpi sta scrivendo e toccare con mano alcuni elementi concreti, come la radiografia del nano sul muro, il materasso duro della cuccetta, il regalo di un sigaro, il rumore degli aerei che sorvolano il campo²⁷. Gli squarci di reale si contano sulle dita di una mano e sono generalmente di breve durata. Spicca un solo brano in cui la penna di Carpi si lascia andare a uno sfogo più lungo, esasperato, lasciando il tono pacato e filosofeggiante, dimenticando perfino l'apostrofe dolce e consolatrice alla moglie:

10 aprile 1945, martedì

La giornata è splendida e fresca. Il fumo del crematorio ti offende. Tutti attendono. Certi particolari che si vedono e si raccontano parlano chiaro. I giovani nostri soffrono e hanno dei segni sul viso, tossiscono, hanno la febbre, la diarrea, le gambe gonfie. Banfi sta morendo: non ha resistito. Se l'aiuto di Dio non giunge, altri, altri non resisteranno²⁸.

²⁴ Ivi, p. 46. Spesso si citano senza distinzione i brani tratti dal diario originale come quelli tratti dal commento posteriore, ma si dovrebbe evitare di mescolare i due testi in sede critica.

²⁵ ENNIO ELENA, *Il pittore che dipinse l'inferno*, in «Triangolo rosso», giugno 2000, p. 45.

²⁶ Nel periodo ancora sottoposto al controllo delle SS e dei kapò, prima della liberazione. Poi, nei mesi trascorsi con gli americani, il resoconto si fa spazio anche nella sezione diaristica, e il commento in corsivo si riduce di conseguenza.

²⁷ ALDO CARPI, *Diario di Gusen*, cit., pp. 75, 41, 110, 77.

²⁸ Ivi, p. 128.

Subito dopo questo sfogo realistico – il più lungo della parte scritta nel Lager – il narratore ritorna alle sue riflessioni quotidiane, al pensiero di Gesù e alla parabola del Buon Samaritano.

Un altro elemento di estremo interesse è la figura onnipresente della moglie, a cui la scrittura è rivolta esplicitamente nel diario che Carpi usava chiamare «Lettere a Maria». Sarebbe un errore ipotizzare un'interlocutrice assente e simbolica, vista la situazione contingente: le lettere sono davvero indirizzate a Maria, mentalmente e narrativamente. Il narratore le parla, prega con lei, rievoca con lei situazioni reali del passato, scene di vita familiare, ricordi comuni. Si preoccupa di averla lasciata sola con tutti i problemi e le parla come stesse accanto a lei. La dolce conversazione con la moglie cui Carpi si dedica all'ora del tramonto, benché muta e solitaria, gli giova moltissimo e diventa presto una toccasana spirituale. Come l'arte lo tiene attivo e vigile durante il giorno, così la scrittura serale contribuisce alla sua sopravvivenza e gli permette di resistere al peggio. Ogni sera, la sua mente migra altrove: «una seconda atmosfera mi circonda, mi isola e mi trasporta altrove, dove tu e voi siete; la casa è la sola cosa che si pensa, che si cerca, che si desidera senza posa; [...] Così è bello venire a trovarti in sogno»²⁹.

Non bisogna quindi ridurre il diario a un discorso con se stesso. Come se fosse all'interno del focolare domestico, Carpi discorre con la moglie comunicandole i suoi pensieri più intimi, condividendo con lei le proprie riflessioni, talvolta immaginando anche la risposta che ne avrebbe da parte sua, talaltra chiedendole se un ritratto schizzato sul foglio sia somigliante al vero³⁰. Certo, rispetto a una conversazione domestica tipica, deve prescindere da tutto quello che lo circonda, sorvolare su quanto succede giornalmente a sé e ai suoi compagni, evitare perfino di rivelarle il suo vero stato d'animo. Il più delle volte nasconde la sua sofferenza sotto la parvenza di una grande stanchezza³¹; l'insistenza sul tema è tale che la semplice frase «sono stanco», detta quotidianamente a Maria, racchiude tutto ciò che Carpi non può esprimere, il non-detto, la spossatezza nel vedere la spirale di morte che lo avvolge:

3 aprile 1945

Maria. Giornata di stanchezza. Si vorrebbe dormire per attendere il giorno decisivo e prossimo, ma ha per noi tanti punti oscuri, e uno oscurissimo. Che Dio ci aiuti e ci difenda perché la malvagia superbia non abbia a sopraffarci. Siamo stanchi, siamo deboli: la nostra gente diminuisce di giorno in giorno senza remissione³².

²⁹ Ivi, p. 33.

³⁰ È il ritratto di Calvi, in *ivi*, p. 115.

³¹ Innumerevoli sono i riferimenti alla stanchezza: pp. 55, 57, 61, 71, 87, 95, 99, 112, 113, 123.

³² Ivi, pp. 113-114.

Sull'arte nel Lager molto è stato scritto³³. In diverse opere collettive sull'argomento, Carpi occupa il posto che gli spetta: le sue opere artistiche sono ricordate e raffigurate in libri illustrati, in mostre, nei siti memoriali del Lager di Mauthausen (HauptLager) o di Gusen. Alcuni ricercatori ricordano anche la sua testimonianza scritta, che talora è perfino citata³⁴, ma la fama di Carpi è sicuramente più legata ai disegni che al suo diario: è un peccato, vista l'unicità di questo documento, che le traduzioni siano rare³⁵.

L'arte nel Lager è vista dalla critica come un mezzo di sopravvivenza per tutti gli artisti internati; per Carpi è altrettanto vero. Senza il suo talento, un uomo di 58 anni a Gusen sarebbe morto in poche settimane: «è soprattutto l'esser io pittore che mi protegge», scrive nel suo *Diario*³⁶. La pittura lo ripara dal gelo, dalle intemperie, dal lavoro spossante e dalla violenza fisica, oltre a procurargli anche piccoli regali che lo mantengono in vita e con i quali può aiutare alcuni compagni. Eppure, stranamente, Carpi parla ben poco di pittura. C'è qualche rara allusione a ritratti – quello alla bimba di Vetter, il «ritrattino» per l'SS capo³⁷ – oppure a problemi concreti della sua attività pittorica, come la fabbricazione rudimentale di cornici con polvere di gesso, che ci mettono molto ad asciugare (e intanto scrive), o all'arte di ricavare preziosi colori a olio mescolando componenti chimici dell'ospedale. Ma questa sua attività sembra automatica, sterile, da quando è costretto a dipingere ciò che vogliono gli altri. Sogna di prendere spunto da elementi esterni al Lager, la natura, la gente normale, le case:

14 febbraio 1945

Questo dipingere, Maria, con la testa in un sacco, senza vedere della natura se non quel poco sopra, al di là del muro: la cima di qualche albero, un frammento di colle col bosco di pini, qualche casa abitata (così penso perché mai vidi anima viva) e il cielo. Il cielo è bello, qui a Gusen [...]. Ma devo dipingere altre cose che a "loro" interessino – perché è necessario che interessino a "loro", altrimenti quel po' di comodo che mi sono conquistato è perduto, e per me vorrebbe dire la morte. Il tornare a lavorare alla cava di pietre mi spaventa. Ho fatto il mio turno, breve assai: una settimana infernale soltanto mi ha messo fuori combattimento³⁸.

³³ NELLY TOLL, *Without Surrender: Art of the Holocaust*, Philadelphia, Running Press, 1978; MARY S. COSTANZA, *The living Witness. Art in the Concentration Camps and Ghettos*, New York-London, Macmillan, 1982; LAURENCE L. LANGER, *Art from the ashes; A Holocaust Anthology*, New York, Oxford University Press, 1995; THOMAS LUTZ-WULFF E. BREBECK-NICOLAS HEPP, *Über-Lebens-Mittel: Kunst aus Konzentrationslagern und in Gedenkstätten für Opfer des Nationalsozialismus*, Marburg, Jonas, 1992.

³⁴ Cfr. BARIS ALAKUS, *Malereien und Zeichnungen von Häftlingen im Lagerkomplex Mauthausen 1945*, Magister Philosophie, Universität Wien, 2009, pp. 84-90.

³⁵ Si constata l'esistenza di una sola traduzione in polacco.

³⁶ ALDO CARPI, *Diario di Gusen*, cit., p. 111.

³⁷ Ivi, pp. 70-71, 124.

³⁸ Ivi, p. 32.

Carpi è cosciente che la pittura di Gusen non è la vera pittura, quella che realizzerebbe fuori e che è ansioso di poter riprendere, ma un surrogato che gli permette di sopravvivere. La pittura è una *corvée* da compiere per tenersi in vita:

Invento paesi, scene, marine e faccio ritratti da fotografie. Ho fatto pure qualche ritratto dal vero, ma ho sempre l'impressione di non essere pittore, di non esserlo più, di essere già tanto invecchiato e appesantito, d'aver bisogno di un ricovero. Ma qui non si può riposare; e allora, come ognuno, anch'io compio la mia marcia, fortunata, fortunata assai rispetto a quella d'altri compagni. Forse qualcosa di buonino ho fatto, ma è tutto lavoro senza quello sprizzo di fosforo libero che è il bello e il buono del lavoro. Manca l'accento, quello strappo finale e poi; e poi? manca l'ispirazione³⁹.

Il paradosso è tanto più grande che ci sarebbero sì motivi di ispirazione concreti, che s'impongono agli occhi dell'artista con violenza e "reclamano" quasi di essere illustrati. Ma sono proprio quelli che gli si vieta di dipingere, di ritrarre:

L'ispirazione arriva al pittore dal vedere, dal sentire, dall'amare, dal capire. Quello che potrebbe ispirarmi, qui, è la vita di qui; che potrebbe ispirare dell'arte, con la sua strana e dolorosa e non sempre dolorosa realtà: ma questa ispirazione sarebbe totalmente negativa per il lavoro mio di qui. Nessuno vuole scene e figure del lager, nessuno vuol vedere il *Muselmann* che è il tipo di vinto di qui, del giovane vinto di qui⁴⁰.

Non potendo dipingere quello che vede davvero, la sua mente d'artista che definisce «quasi addormentata sotto la polvere» si desterà dopo la liberazione, dopo gli ultimi tre mesi in cui deve continuare a dipingere ritratti per ufficiali dell'esercito americano, più gentili ma altrettanto esigenti, dopo il ritorno a casa e la ripresa delle forze. Come altri pittori e artisti reduci dal Lager, non dipingerà che quello, una volta riconquistata la libertà. Se la pittura del Lager non era possibile nei mesi di internamento, la pittura posteriore sarà esclusivamente dedicata al Lager. Ulteriore ironia della storia e della sorte, quasi tutti i ritratti e molti paesaggi dipinti da Carpi a Gusen si sono persi (si sono salvati alcuni schizzi e i ritratti per l'esercito americano), mentre quelli dipinti a Milano, vividi ed efficaci, illustrano ciò che gli occhi dell'artista vedevano e memorizzavano, serbandolo per dopo. «L'artista sta come una bestiola in letargo invernale» scriveva Carpi il 14 febbraio 1945 a Gusen, «in attesa inconscia della primavera»⁴¹. Quando la primavera dell'artista arriva, Carpi comincia a dipingere e non si ferma più: dapprima il campo stesso, subito

³⁹ Ivi, pp. 32-33.

⁴⁰ Ivi, p. 33.

⁴¹ *Ibid.*

dopo la liberazione, in un ciclo di disegni che costituiscono una documentazione preziosa e una testimonianza impareggiabile. Poi, una volta a Milano, prendono forma i suoi ricordi più antichi delle vicende vissute e osservate. Noto il ciclo di disegni fatti a memoria, come dimostrano la vista panoramica del campo di Gusen (Fig. 11), la porta della baracca 31 dei moribondi, detta *Bahnhof*, vista dalla sua finestra, il dottor Kaminski impegnato in un'autopsia e il primo incontro inquietante con i *Muselmänn*. Dappertutto, vagano per lo squallore del campo le figure scarnie e scheletriche dei deportati o il carro delle vittime (Fig. 12). Nella serie dei disegni fatti a memoria, Carpi ritorna naturalmente al ritratto, ma scegliendo i compagni che non aveva avuto il diritto di ritrarre laggiù: il più noto, quello dell'amico Alfredo Borghi che dalla porta del mortorio gli grida: «Carpi, dammi de bev'», frase che dà il titolo all'opera; poi il ritratto del giovane Gian Luigi Banfi durante il pasto (Fig. 13), dove la figura dell'amico, dai contorni più spessi, spicca sulle altre; e ancora la figura emaciata del marchese di Gropallo, in fin di vita. Carpi privilegia i disegni in bianco e nero e carboncino, ma realizza anche qualche dipinto a olio, come *L'arresto del Muselmann*, opera simbolica del 1952, appartenente alla serie dei *Carabinieri*.

Quando può finalmente illustrare l'inferno di Gusen, Carpi adatta il suo stile alla circostanza. Lo scrive il critico Mario De Micheli:

È così che sono nati i suoi disegni di prigionia, disegni a volte patetici, a volte strazianti, a volte di una dura, spoglia tragicità, dove il segno quasi sempre sciolto e impulsivo di Carpi si fa improvvisamente fermo, risentito, incisivo⁴².

Che i disegni di Carpi non intervengano a illustrare le scene narrate nel diario, che l'editore e il curatore ne abbiano inserito solo alcuni nel libro, si spiega con lo scarto temporale tra la scrittura e l'illustrazione artistica, poiché i disegni furono realizzati a posteriori. Per Carpi, non si può quindi supporre un'interazione diretta tra la parola e il disegno, come si riscontra invece nella testimonianza di Bocchetta, in cui il disegno interviene per approfondire un elemento narrativo o per esprimerlo altrimenti, in un abbinamento ibrido di testimonianza scritta e artistica. Tuttavia, l'accostamento si può fare sulla base di altri criteri: i disegni del Lager, così come i ritratti dei compagni di Carpi, si possono ricollegare alle pagine del diario molto meglio di quanto non si possa fare con quei «quadri d'obbligo»⁴³ che il pittore era costretto a realizzare a Gusen. La testimonianza artistica di Carpi, composta sia dai disegni realizzati dal vero nel Lager, subito dopo la liberazione, sia da quelli ricostruiti a memoria dopo il suo ritorno, acquista una luce completamente diversa se osservata dopo la lettura delle sue pagine. Non è possibile prescindere dall'una

⁴² MARIO DE MICHELI, *Nel segno dell'uomo*, cit., p. XXV.

⁴³ Ivi, p. XVIII.

o dall'altra, in quanto appartengono allo stesso discorso testimoniale, derivano dalla stessa sensibilità umana che si è espressa in modo distinto e separato solo per le circostanze oggettive: prima scrivere e dipingere «con la testa in un sacco», dove la scrittura, benché velata, arriva a un livello di verità maggiore di quello cui può aspirare quella pittura della sopravvivenza, e solo in un secondo tempo, testimoniare senza più veli, raffigurando artisticamente quello che ha visto e sentito a Gusen. L'esigenza di esprimere la sua testimonianza, trattenuta a stento nel diario, impellente ed essenziale, sfocia in modo eloquente e incisivo nell'arte. Carpi non scrisse più nulla dopo il 25 luglio 1945, l'ultima data del diario⁴⁴. Ma sono i suoi disegni a proseguire le pagine del diario, negli anni successivi, completando la sua testimonianza, che diventa ancora più ricca, complessa, stimolante, preziosa.

⁴⁴ «Non mi è mai venuto in mente di continuare il diario, non ho scritto più», ALDO CARPI, *Diario di Gusen*, cit., p. 306. La notizia della morte del figlio Paolo sancisce la fine della scrittura testimoniale.