

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Quaderni di Acme
75

Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici
Sezione di Germanistica

RAPPRESENTARE LA SHOAH

Milano, 24-26 gennaio 2005

a cura di Alessandro Costazza



CISALPINO
Istituto Editoriale Universitario
www.monduzzieditore.it/cisalpino

QUADERNI DI ACME – Comitato scientifico

Isabella Gualandri (dir.) – Livio Antonielli, Giorgio Bejor, Claudia Berra,
Elisa Bianchi, Giovanni Cianci, Pier Luigi De Vecchi, Renato Pettoello

In copertina: particolare dell'opera *Shalechet* (foglie cadute) di Menashe Kadishman, Jüdisches Museum Berlin. Le "foglie" dei volti di metallo sparsi sul pavimento del "vuoto della memoria" (*Memory Void*) vogliono essere ricordo dell'Olocausto e di tutte le vittime della guerra e della violenza.

Realizzazione editoriale: GRAFORAM – Milano
www.graforam.it

ISBN 88-323-6043-8

Copyright © 2005

CISALPINO. Istituto Editoriale Universitario – Monduzzi Editore S.p.A.

VIA B. EUSTACHI, 12 – 20129 MILANO

Tel. 02/20404031

cisalpino@monduzzieditore.it

Finito di stampare nel mese di ottobre 2005 da Grafiche Speed 2000 snc,
Peschiera Borromeo (MI)

La Shoah: n
di *Alessa*

Arte e Shoa
di *Abaro*

La sorte dei
del ghetto
di *Roma*

Racconti di
di *Cesari*

L'inenarrab
di *Gabri*

La voce di
di *Massi*

Sarah Kofn
di *Fran*

LA GIUSTEZZA È IL FARDELLO DI CHI VIENE DOPO

A proposito di *Shoah* di Claude Lanzmann

di *Elena Dagrada*

Quel che capisco oggi è che la bellezza [...] deriva meno dalla giustezza della distanza raggiunta che dall'*innocenza* dello sguardo rivolto. La giustezza è il fardello di chi viene 'dopo'; l'innocenza, la grazia terribile accordata al primo arrivato. Al primo che esercita semplicemente i gesti del cinema.

Serge Daney

1. *Il fardello della giustezza*

È il mese di giugno del 1961 quando esce in Francia, sui "Cahiers du cinéma",¹ la recensione di Jacques Rivette al film *Kapò* (1960) di Gillo Pontecorvo. Destinata a far scalpore anche per la durezza del suo titolo – *De l'abjection* –, in tutto degno della veemenza con cui Rivette si scaglia contro quella pellicola ambientata nei campi nazisti, la rese celebre suo malgrado stigmatizzandone una sola inquadratura, ornata da un movimento inopportuno della macchina da presa che sarebbe divenuto per molti il simbolo stesso del movimento sbagliato, del gesto estetizzante da evitare.

¹ JACQUES RIVETTE, *De l'abjection*, in "Cahiers du cinéma" 120 (giugno 1961), pp. 54-55.

Serge Daney è a quel tempo un liceale diciassettenne, che prima di allora non ha mai pronunciato la parola abiezione; ma in un saggio scritto trent'anni più tardi, intitolato appunto *Il carrello di Kapò*,² racconta che non l'avrebbe più dimenticata, né avrebbe dimenticato *Kapò* pur non avendolo mai visto, neppure in seguito. "Nel suo articolo", ricorda Daney, "Rivette non raccontava il film, si limitava a descrivere un'inquadratura in una frase. La frase, che si scolpì nella mia memoria, diceva: 'Si veda tuttavia in *Kapò* l'inquadratura in cui Emmanuelle Riva si suicida, gettandosi sui reticolati ad alta tensione: l'uomo che decide, a questo punto, di fare un carrello in avanti per inquadrare di nuovo il cadavere dal basso, attento a inserire esattamente la mano alzata in un angolo dell'inquadratura finale, quest'uomo non merita altro che il più profondo disprezzo'. Così, un semplice movimento della macchina da presa poteva essere il movimento da evitare. Quello che, per essere compiuto, presupponeva chiaramente l'abiezione. Appena ebbi letto quelle righe seppi che il loro autore aveva assolutamente ragione".³

Nel 1961 la Nouvelle Vague sta vivendo il suo momento di massima espansione. L'agguerrito gruppo dei 'giovani turchi', che a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta aveva rinnovato con piglio polemico il linguaggio della critica cinematografica, è già passato quasi interamente alla regia rinnovando anche il linguaggio del cinema con uno slancio, se possibile, ancora più potente. Rivette ha già all'attivo un cortometraggio e un lungometraggio⁴ e, soprattutto, ha preso parte attivamente ai frequenti dibattiti e alle tavole rotonde organizzate all'epoca dai "Cahiers". È durante una di queste tavole rotonde – dedicata a *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) – che Jean-Luc Godard mette in circolo la formula secondo cui "le carrellate sono una questione di morale",⁵ sviluppando il tema caro ad André Bazin – di matrice sartriana – secondo cui ogni tec-

² SERGE DANÉY, *Le travelling de Kapo*, in "Trafic" 4 (1992), pp. 5-19 (trad. it.: *Il carrello di Kapò*, in *Utopia e cinema*, a c. di Andrea Martini, trad. di Fabio Vasarri, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 285-302).

³ Cfr. DANÉY, *Le travelling de Kapo*, p. 286.

⁴ *Le coup du berger* (1956) e *Paris nous appartient* (1958-1960).

⁵ Cfr. *Hiroshima, notre amour*, in "Cahiers du cinéma" 97 (luglio 1959), pp. 1-18 (trad. it.: *Nouvelle Vague*, a c. di Roberto Turigliatto, Torino, Festival Internazionale Cinema Giovani, 1985, pp. 185-193). Al dibattito hanno preso parte Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Eric Rohmer.

nica rimanda a una metafisica. La condanna del carrello di *Kapò* (procedimento tecnico per eccellenza) era perciò nell'aria. Come era nell'aria la convinzione che il cinema avesse il dovere morale di affrontare nel modo 'giusto' i temi gravi lasciati sul terreno dalla guerra.⁶

Altri film avevano incarnato quella giustizia. Uno fra tutti, *Nuit et brouillard* (*Notte e nebbia*, Alain Resnais, 1955) aveva saputo praticare la distanza della sobrietà antiretorica di fronte all'orrore indicibile dei campi nazisti. Accompagnato dal commento severo di Jean Cayrol letto dalla voce di Michel Bouquet e dalla musica di Hanns Eisler "che pareva vergognarsi di esistere",⁷ *Nuit et brouillard* aveva messo la morale della tecnica al servizio della distinzione 'etica' (non 'estetica') tra la pellicola a colori scelta per le riprese 'al presente', effettuate ad Auschwitz e a Majdanek alla fine del 1955,⁸ e il bianco e nero dei filmati d'archivio utilizzati allora per la prima volta in un documentario distribuito nelle sale, dichiarandone la provenienza fin dai titoli di testa.⁹ Inaugurando una frattura cromatica che negli anni sarebbe stata ripresa da molti altri,¹⁰ aveva persino riservato ampi movimenti di macchina alle sole inquadrature a

⁶ Si veda fra gli altri MICHEL MARIE, *La Nouvelle Vague*, Paris, Nathan, 1997 (trad. it.: *La Nouvelle Vague*, trad. di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1998).

⁷ Cfr. S. DANÉY, *Le travelling de Kapò*, p. 288.

⁸ Più esattamente, le riprese in Polonia si svolgono dal 28 settembre al 4 ottobre ad Auschwitz, e dal 7 al 10 ottobre 1955 a Majdanek.

⁹ Un apposito cartello recita che i documenti provengono dal Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, Fédérations de Déportés, Centre de Documentation Juive, Mission Belge. Institut Néerlandais de Documentation de Guerre, Films Polski, Service Polonais des Crimes de Guerre, Musée du Ghetto, d'Auschwitz et de Maidanek [sic]. In un altro cartello, sempre durante i titoli di testa, si legge anche: Placé sous le patronage du Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale, ce film a bénéficié de nombreux appuis: Ministère des Anciens Combattants – Musée Pédagogique – Conseil Municipal de Paris – Conseil Général de la Seine – Centre National de la Cinématographie – Télévision Française – Centre de la Cinématographie Polonaise à Varsovie – Le Réseau du Souvenir – Toutes les Fédérations et Amicales de Déportés. È importante notare che per la prima volta un documentario presentava la deportazione nel suo contesto storico, facendo appello ai film d'archivio e a materiale realizzato in seguito sui luoghi originali, offrendo sia una dimensione 'scientifica', sia una dimensione emotiva attraverso il testo di Jean Cayrol e la musica di Heisler.

¹⁰ Si veda, fra tutti, il recente *Reisen ins Leben* (Thomas Mitschelrich, 1996); e si noti che anche *Schindler's List* (1993) di Steven Spielberg fa ricorso a questa distinzione cromatica.

colori, in opposizione alla breve fissità delle foto d'archivio e ai filmati originali. Unicamente a questi ultimi aveva affidato il compito di mostrare la verità dei campi, esercitando così la distanza dello sguardo 'giusto': quello dell'Europa colpevole.

Per questo, accanto a *Nuit et brouillard* (che era un film 'giusto' perché non cercava di essere bello), solo un altro genere di film aveva potuto rappresentare lo sterminio degli ebrei senza incorrere negli strali della critica eticamente più esigente. Di fronte ai campi nazisti c'era stato solo un altro sguardo possibile per la generazione che più di tutte avrebbe contato nella cultura cinematografica degli anni a venire: quello dei film di propaganda bellica realizzati dalle truppe alleate durante la liberazione, per conto del War Department del Pentagono. Lo sguardo del capitano Carter, ma anche quello del caporale Samuel Fuller o del già celebre regista George Stevens,¹¹ che per primo aveva filmato l'apertura dei campi di sterminio a colori (fatto poco comune per quel tempo di egemonia della pellicola in bianco e nero), collocati "di prepotenza nell'arte, senza la mi-

¹¹ Durante la Seconda guerra mondiale, il War Department del Pentagono ingaggiò un certo numero di cineasti hollywoodiani affinché affiancassero le truppe inviate in Europa per riprendere gli eventi bellici a fini propagandistici: si trattava infatti di giustificare in patria, presso l'opinione pubblica, la necessità della guerra e i sacrifici dell'arruolamento. Fra i cineasti ingaggiati, George Stevens fu membro della U.S. Military's Film Unit e realizzò *Nazi Concentration Camps* (1945), presentato come prova al processo di Norimberga. Il materiale a colori realizzato allora è stato successivamente incorporato nel documentario di George Stevens Jr. dal titolo *From D-Day To Berlin*. Segnaliamo che Stevens rimase profondamente segnato da questa esperienza e nel dopoguerra i suoi film cambiarono decisamente registro. Nel 1959 diresse *The Diary of Anne Frank* (*Il diario di Anna Frank*). Anche Samuel Fuller ha assistito all'apertura dei campi e ne ha filmato la liberazione con una 16 mm a manovella Bell & Howell, regalatagli dalla madre. Quarantatré anni dopo ha accettato di descrivere e commentare il materiale girato nel 1945 in *Falkenau, Samuel Fuller* (Emil Weiss, 1988), dove è possibile vedere i notabili della città cecoslovacca (che pretendevano di non aver mai saputo cosa accadesse nel campo) costretti dal capitano Richmond ad allineare i cadaveri e avvolgerli in lenzuola, con l'ordine di dar loro una sepoltura dignitosa. Nelle immagini realizzate da Fuller si vedono i notabili trasportare i corpi su un carro attraverso la città, mentre un'abile panoramica mostra fino a che punto a Falkenau le case abitate dai civili fossero vicine al campo. Anche Fuller rimase profondamente segnato da quest'esperienza, su cui tornerà nel suo film *The Big Red One* (*Il grande Uno Rosso*, 1980). Si veda anche il materiale filmato dal capitano Carter e depositato al National Film Archive di Washington, con parte del quale nel 1987 la BBC ha realizzato una trasmissione dal titolo *D-Day to Berlin*.

nima abiezione".¹² Stevens, però, aveva assistito quasi per caso all'apertura dei campi, e con la sua cinepresa aveva realizzato immagini dotate di un'inquietante bellezza resa possibile dall'innocenza americana del "subito", dalla "grazia terribile accordata al primo arrivato".¹³ Aveva registrato l'avanzata quotidiana di un gruppo di soldati e cineasti attraverso l'Europa distrutta, risalendo dalla Normandia fino a Dachau, dove non immaginava certo di vedere ciò che si ritrova davanti e che lo sconvolge. Ma succedeva nel 1945: dieci anni prima che Resnais si adoperasse nella messa a punto della 'distanza giusta' e quindici anni prima che Pontecorvo agguisasse a quella distanza le inadeguatezze della finzione e una carrellata di troppo. Assai significativo in proposito è il racconto di un reporter di "Life", George Rodger, primo fotografo americano a scattare fotografie nel campo di Bergen-Belsen appena liberato: solo in un primissimo momento, prima di scattare, si era comportato come abitualmente, scegliendo con cura la luce più adatta, l'angolazione migliore, l'inquadratura più efficace, finché ben presto si era accorto dell'eccezionalità di quanto gli si parava davanti e aveva rinunciato di colpo a ogni 'messa in scena', iniziando a fotografare in modo 'clinico' – il termine è dello stesso Rodger e chiarisce bene la svolta puramente meccanica che cercò di imprimere alle sue fotografie – il mostruoso ammasso di cadaveri che presto sarebbero stati sepolti.¹⁴

Quel che era accaduto, a ben vedere, era l'intercettazione di due diverse specificità. Quella dell'Olocausto; ma anche quella della sua rappresentazione attraverso un mezzo di registrazione meccanica dotato di uno straordinario coefficiente di verità.¹⁵ Il fotografo aveva capito di avere davanti a sé qualcosa di mostruosamente unico, che non aveva precedenti

¹² Cfr. DANÉY, *Le travelling de Kapo*, p. 291.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. CHARLES GLASS, *The Universal Instant*, in "Times Literary Supplement", 3 marzo 1995. In proposito si veda anche PIERRE SORLIN, *La Shoah: une représentation impossible?*, in JEAN-PIERRE BERTIN-MAGHIT e BÉATRICE FLEURY-VILATTE (a c. di), *Les institutions de l'image*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2001, pp. 179-186.

¹⁵ Fra i numerosi contributi dedicati alla riflessione sulle differenze ma anche sulle similitudini che questo aspetto comporta oggi, rispetto agli anni precedenti l'avvento dell'elettronica, si vedano MARTIN LEFEBVRE e MARC FURSTENAU, *Digital Editing and Montage: the Vanishing Celluloid and Beyond*, in ELENA DAGRADA (a c. di), *Le(s) limite(s) du montage*, "CINÉMAS", 1-2 (2002), pp. 143-164.

filmati
di mo-
do 'giu-

to' per-
potuto
ella cri-
solo un
be con-
film di
razione,
apitano
bre re-
i campi
ia della
e la mi-

gono in-
ippe in-
tava in-
ra e i sa-
ella U.S.
ne prova
amente
Berlin.
nel do-
Diary of
tura dei
vell, re-
nentare
e è pos-
mai sa-
adaveri
imma-
traverso
abitate
rato da
1980).
ilm Ar-
rasmis-

nella storia dell'umanità. Ma sapeva anche, contemporaneamente, che stava usando un mezzo molto particolare per rappresentarlo, ovvero per *testimoniarlo*: l'immagine fotografica. Non appena ne prende coscienza cambia atteggiamento, lascia da parte l'estetica, fa spazio alla sola meccanica.

In fondo è questo il nodo che si cela in seno alle più immediate problematiche morali dibattute nelle discussioni intorno ai film – in particolare i film di finzione – che nel tempo hanno affrontato il tema dello sterminio degli ebrei d'Europa da parte dei nazisti.

Questo emerge fra le righe nelle riflessioni di Serge Daney, scritte trent'anni dopo la celebre recensione di Rivette al film *Kapo*. Dove non viene unicamente reiterato il giudizio – a suo modo pretestuoso – contro il carrello voluto da Pontecorvo (un regista del quale Daney dichiara incidentalmente di apprezzare l'impegno e di condividere le convinzioni politiche).¹⁶ Né viene promosso il rifiuto del gesto estetizzante in sé e per sé, ovvero il rifiuto dell'immagine che si vuole 'bella' – perché ornata da un movimento di macchina che indugia estetizzando un cadavere – in contrapposizione all'immagine 'giusta'. Viene semmai sottolineato il rischio che un tale gesto compiuto al cinema comporta quando si affrontano temi gravi come l'annientamento degli ebrei d'Europa nei campi della morte. Il convincimento – ereditato da André Bazin – che al cinema più che altrove, se anche si può tecnicamente fare tutto, non sia eticamente corretto fare tutto. La consapevolezza che il mezzo cinematografico, vincolato dalla sua natura meccanica e riproduttiva alla rappresentazione della 'traccia' – segno indiziario per eccellenza –¹⁷ impressa sulla materialità della pellicola dalla fisicità di ciò che è stato registrato (questo capisce il fotografo di "Life"), di fronte ai temi gravi suddetti imponga di compiere scelte etiche, ancor prima che estetiche. E che se al cinema, in conseguenza di tali scelte, la giustezza è inevitabilmente il fardello di chi viene dopo, la distanza giusta non è solo una questione di spazio, ma anche di tempo.

Lo aveva ben compreso proprio Bazin, che non aveva teorizzato solo il

¹⁶ Scrive S. DANÉY, *Le travelling de Kapo*, p. 294: "Pontecorvo, futuro autore della *Battaglia di Algeri*, è un regista coraggioso le cui convinzioni politiche condivido quasi del tutto".

¹⁷ Il riferimento è alla definizione di CHARLES SANDERS PEIRCE, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1933-35.

celebre 'complesso della mummia'¹⁸ – cogliendo l'essenza del mezzo cinematografico nella sua natura meccanica e riproduttiva capace di integrare, rispetto alla fotografia, anche la dimensione temporale, ovvero la durata –, ma aveva teorizzato anche un altro complesso, oggi meno ricordato ma non per questo meno significativo, battezzandolo 'complesso di Nerone' per definire ciò che prova l'essere umano di fronte allo spettacolo della distruzione. Spettacolo che, grazie al cinema, si può 'godere' "colto sul vivo, nell'istante stesso della sua creazione",¹⁹ ma che non è privo di insidie poiché si presta alle manipolazioni del montaggio, alle contaminazioni dell'estetica. Così come aveva individuato nella morte – quella vera – una sorta di tabù, tanto da definirne la rappresentazione un'oscenità metafisica. Perché la morte è per l'essere umano il momento unico e irripetibile per definizione; per questo, secondo Bazin, è anche "uno dei rari avvenimenti che giustifichi il termine [...] di specifico filmico".²⁰ Arte del

¹⁸ Cfr. ANDRÉ BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Editions du Cerf, 1958-1962, tomo IV, 1962 (trad. it. parziale: *Che cos'è il cinema?* trad. di Adriano Aprà, Milano, Garzanti, 1973).

¹⁹ *Ivi*, p. 21. Scrive Bazin: "La guerra e la sua apocalisse sono state all'origine di una rivalorizzazione decisiva del reportage documentario. Questo perché, durante la guerra, i fatti hanno un'ampiezza e una gravità eccezionali. Costituiscono una messa in scena colossale di fronte alla quale quelle di *Antonio e Cleopatra* o di *Intolerance* fanno la figura di scenari per tournée di provincia. Ma si tratta di una messa in scena reale e che dura una sola volta. Il dramma, inoltre, si recita 'davvero', poiché le comparse hanno accettato di morire entrando nel campo (di battaglia) della macchina da presa, come lo schiavo gladiatore nella pista del circo. [...] Niente vale per noi quanto l'avvenimento unico, colto sul vivo, nell'istante stesso della sua creazione" (pp. 20 sg.). Quindi prosegue, commentando i film di propaganda bellica: "Il principio di questo genere di documentario consiste essenzialmente nel prestare alle immagini la struttura logica del discorso e al discorso stesso la credibilità e l'evidenza dell'immagine fotografica" (p. 25). E conclude: "Non contesto la fondatezza degli argomenti né il diritto che si ha di convincerci, ma solo la lealtà del processo utilizzato. Questi film che beneficiano del pregiudizio favorevole di fare appello alla logica, alla ragione, all'evidenza dei fatti, si basano in realtà su una grave confusione di valori, un abuso della psicologia, della credenza e della percezione" (p. 25). "Fino alla fotografia, il 'fatto storico' veniva ricostruito sulla base di documenti, la mente e il linguaggio intervenivano due volte: nella ricostruzione stessa dell'avvenimento e nella tesi storica in cui esso s'inseriva. Col cinema possiamo citare i fatti, stavo per dire in carne ed ossa [...]. Credo che lungi dal far fare alle scienze storiche un progresso verso l'oggettività, il cinema dà loro, per il suo stesso realismo, un potere d'illusione supplementare" (p. 27).

²⁰ *Ivi*, p. 31.

tempo presente, il cinema gode infatti del paradossale privilegio di poterlo reiterare, pur costruendo il proprio tempo estetico sulla base di quello vissuto, della "durata" bergsoniana, irreversibile e qualitativa per essenza. Perciò la "fotografia su questo punto non ha il potere del cinema, essa non può rappresentare che un agonizzante o un cadavere, non il passaggio impercettibile dall'uno all'altro".²¹ Il cinema, invece, questo "passaggio" può non solo rappresentarlo, ma anche replicarlo all'infinito, se ha avuto l'impudicizia di filmarlo.

Se però il cinema trova il suo specifico nella paradossale possibilità di rappresentare anche ciò che siamo portati a ritenere eticamente irrepresentabile (l'unicità della morte, reiterabile all'infinito), può farlo a condizione che sia stato rappresentato per davvero, ovvero che sia stato registrato al momento giusto.²² E l'Olocausto, con i suoi milioni di morti

²¹ *Ivi*, p. 32. Scrive Bazin: "La realtà che il cinema riproduce a volontà e che organizza è la realtà del mondo nel quale siamo inclusi, è il continuum sensibile di cui la pellicola riprende una sagoma insieme spaziale e temporale. Io non posso ripetere un solo istante della mia vita, ma uno qualsiasi di questi istanti il cinema può ripeterlo indefinitamente davanti a me. Ora, se è vero che per la coscienza nessun istante è identico a un altro, ve n'è uno sul quale converge questa differenziazione fondamentale: quello della morte. La morte è per l'essere il momento unico per eccellenza. È in rapporto ad esso che si definisce retroattivamente il tempo qualitativo della vita" (p. 31). Quindi prosegue: "La morte non è altro che un istante dopo l'altro, ma è l'ultimo. Senza dubbio nessun istante vissuto è identico agli altri, ma gli istanti possono somigliarsi come le foglie di un albero; di qui proviene il fatto che la loro ripetizione cinematografica è più paradossale in teoria che in pratica: l'ammettiamo nonostante la sua contraddizione ontologica come una sorta di replica oggettiva della memoria. Ma due momenti della vita sfuggono radicalmente a questa concessione della coscienza: l'atto sessuale e la morte. L'uno e l'altra sono alla loro maniera la negazione assoluta del tempo oggettivo [...]. La rappresentazione della morte reale è [...] un'oscenità [...] metafisica. Non si muore due volte" (p. 32). "Prima del cinema si conosceva solo la profanazione dei cadaveri e la violazione delle tombe. Grazie al film, si può violare oggi ed esporre a volontà il solo nostro bene temporalmente inalienabile. Morti senza requiem, eterni ri-morti del cinema! [...] Immagino la suprema perversione cinematografica come la proiezione di un'esecuzione all'inverso così come in quei cinegiornali comici in cui si vede il tuffatore schizzare fuori dall'acqua verso il trampolino" (pp. 32 sg.).

²² È di nuovo Daney a sostenere che ciò che non è stato ripreso in tempo non lo sarà mai veramente, e che "poiché i cineasti non hanno filmato a suo tempo la politica di Vichy, il loro dovere cinquant'anni dopo non è riscattarsi in via immaginaria a colpi di *Au revoir les enfants* ma tracciare il ritratto attuale del popolo francese che, dal '40 al '43, [...] non ha battuto ciglio. Dal momento che il cinema è l'arte del presente, i suoi rimorsi sono privi d'interesse". Cfr. DANÉY, *Le travelling de Kapo*, p. 293.

senza traccia, più che una tragedia irrepresentabile al cinema è a ben vedere una tragedia irrepresentata. Perché le sue immagini non ci sono.

Da questa consapevolezza prende avvio Claude Lanzmann per realizzare *Shoah*.

2. La traccia della parola

Nel giugno del 1961 Lanzmann ha trentacinque anni – solo due più di Rivette, allora trentatreenne. Meno di dieci anni più tardi sarebbe a sua volta approdato al cinema e di lì a poco avrebbe intrapreso la lavorazione del suo film più importante, *Shoah*, portato a termine nel 1985. Trent'anni esatti dopo l'uscita di *Nuit et brouillard*.

Del vivace clima cinematografico parigino del tempo, che ancora respira il fervore della Nouvelle Vague (esordisce proprio scrivendo con Michel Drach la sceneggiatura di *Elise ou la vraie vie*, diretto dallo stesso Drach nel 1970),²³ Lanzmann assorbe soprattutto l'imperativo morale, il precetto baziniano – ma di matrice sartriana, come si è già ricordato – secondo il quale ogni tecnica rimanda a una metafisica.²⁴ Per realizzare *Shoah* parte dalla constatazione che l'Olocausto sia un crimine senza traccia, in particolare privo di immagini. Sfida perciò la sua presunta irrepresentabilità su quello stesso terreno e dà vita a un film capace di collocarsi al centro delle questioni dibattute intorno alle pellicole che l'hanno preceduto, praticando con determinazione la distanza dello sguardo giusto, quella in grado di portare 'il fardello di chi viene dopo'. Non solo dopo Auschwitz, anche dopo Resnais.

La lavorazione si estende lungo un arco di oltre undici anni; più esattamente, dall'estate del 1973 fino all'uscita, nel 1985. In un primo tempo, Lanzmann svolge un lavoro di ricerca storica, leggendo e documentandosi. Quindi procede alla ricerca paziente dei testimoni da intervistare,

²³ Il film è interpretato, oltre che da Marie-José Nat e da Catherine Allégret, anche da Bernadette Lafont, attrice prediletta della Nouvelle Vague.

²⁴ Nato a Parigi il 27 novembre 1925, Lanzmann nel 1952 incontra Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir ed entra nel comitato di redazione della rivista "Les Temps Modernes", che attualmente dirige. Il legame con Sartre e con le sue riflessioni sulla questione ebraica sono di grande importanza per il modo in cui affronterà lo sterminio degli ebrei d'Europa in *Shoah*.

talvolta letteralmente da stanare, non senza correre rischi personali e mettere in pericolo l'intera troupe. Per lo stesso motivo viaggia molto, dapprima alla ricerca delle sole persone e a partire dal 1977 anche dei luoghi, mettendo a fuoco progressivamente l'esatta geografia delle testimonianze e dei villaggi, delle città, delle campagne che comporranno il film. Le prime riprese video hanno inizio solo nel corso dell'estate del 1978, in Polonia. Infine Lanzmann dedica gli ultimi cinque anni al montaggio, per ridurre le oltre trecento ore di materiale girato alle nove ore e mezza circa di proiezione che è possibile vedere oggi.

Inizialmente si tratta di un film senza titolo: per il suo autore, infatti, la prima assenza da affrontare risiede già nel nome di ciò che vuole filmare. Quando ne parla, lo chiama "la chose".²⁵ Solo alla fine il risultato del suo lavoro avrà un titolo – scelto da alcuni rabbini di Israele – e ci sarà una nuova parola per evocare l'Olocausto: Shoah.

Pur senza un nome e senza un titolo, tuttavia, Lanzmann è fin da subito guidato da una certezza: quella di non voler mostrare alcuna immagine d'archivio, alcuna immagine di repertorio. Non userà neppure i filmati dei processi ai nazisti per crimini di guerra contro l'umanità – quegli stessi filmati di cui Bazin coglie subito le insidie nella componente spettacolare che li assimila alle pellicole poliziesche, scrivendone a proposito del 'complesso di Nerone' evocato sopra. Sono filmati, a suo avviso, che pietrificano il pensiero, uccidono la capacità di immaginazione e il potenziale evocativo della parola testimoniale.²⁶ Viste e riviste, le po-

²⁵ "Si j'avais pu ne pas nommer ce film, je l'aurais fait. Comment aurait-il pu y avoir un nom pour nommer un événement sans précédents dans l'histoire? Je disais 'la chose'. Ce sont des rabbins qui ont trouvé le nom de Shoah. Mais cela veut dire anéantissement, cataclysme, catastrophe naturelle. Shoah c'est un nom hébreu que je n'entendais pas, que je ne comprends pas. C'est un mot court, infracassable. Un mot opaque que personne ne comprendra. Un acte de nomination radicale. Un nom qui est passé dans la langue, sauf aux Etats Unis", dove si continua a usare il termine di origine religiosa Olocausto. Dichiarazione di Claude Lanzmann rilasciata a CLAUDE BAUDRY, *Shoah, exprimer l'indicible*, in "l'Humanité", 22 gennaio 2005.

²⁶ Cfr. fra gli altri CLAUDE LANZMANN *et al.*, *Entretien avec Claude Lanzmann*, in "Cahiers du cinéma" 374 (luglio-agosto 1985), p.18; SERGE KAGANSKI e FRÉDÉRIC BONNAUD (a c. di), *Claude Lanzmann, le parcours d'un intellectuel et la genèse d'un film-monstre: entretien*, in "Les Inrouptibles" 136 (gennaio-febbraio 1998); CLAUDE LANZMANN e JORGE SEMPRUN, *Guerre, camps, Shoah, l'art contre l'oubli?*, intervista apparsa in "Le Monde des débats" 14 (maggio 2000).

che immagini disponibili divengono appunto repertorio, ovvero reperti d'epoca, cliché. Sono troppo poche, troppo parziali, troppo limitate; rischierebbero di mentire sulla realtà di ciò che accadde (per omissione o per inadeguatezza) più di quanto riuscirebbero a dire la verità – *tutta* la verità. Molte cose sono infatti cambiate dal 1955, anno in cui il pubblico le 'scopriva' guardando per la prima volta *Nuit et brouillard*. È profondamente mutata la stessa storiografia – che muterà ancor di più in seguito alla diffusione di *Shoah*. Se *Nuit et brouillard* ha potuto rappresentare a lungo un modello nonostante la censura che in un primo tempo lo aveva colpito (nella prima versione distribuita, una *gouache* nascondeva il képi di un gendarme per cancellare ogni traccia del collaborazionismo francese),²⁷ è proprio in ragione della denuncia quasi immediata di tale intervento censorio; se ha potuto incarnare lo sguardo giusto pur senza operare nessuna distinzione tra campi di concentramento e campi di sterminio,²⁸ è perché tale mancata distinzione era storicamente ammessa e condivisa in quegli anni, quando la specificità dell'annientamento degli ebrei d'Europa non era emersa come tale e veniva convogliata in un generale fenomeno di deportazione che avrebbe caratterizzato la Seconda guerra mondiale. Nel 1955 quel film poteva essere necessario e per alcuni (Rivette, Daney) addirittura sufficiente; ma non lo è più – né lo sono più le sue immagini d'archivio – venti o trent'anni dopo.

²⁷ Le autorità chiesero che fosse eliminata la foto in cui era chiaramente visibile il képi di un gendarme addetto alla sorveglianza dei prigionieri del campo di Pithiviers; fu raggiunto un compromesso e il képi venne mascherato con un colpo di *guache*. L'Ambasciata della Germania Occidentale fece pressione sul governo Mollet anche allo scopo di ottenere che *Nuit et brouillard* fosse ritirato dalla selezione ufficiale del festival di Cannes del 1956, affinché non potesse essere premiato. La censura fu in parte eliminata in seguito ad alcune mobilitazioni di protesta; il film ottenne il premio Jean Vigo 1956 e in seguito la foto incriminata fu inserita in alcuni manuali scolastici. Su questa pellicola si veda, fra gli altri, JEAN CAYROL, *Nuit et Brouillard*, Paris, Fayard, 1997.

²⁸ *Notte e nebbia* è inevitabilmente un film che riflette la visione del suo tempo e presenta un'analisi, allora comunemente accettata, che non fa alcuna distinzione fra i deportati. Ne è prova la terminologia utilizzata (*les camps, les camps de concentration, les camps de la mort, les bagnes nazis*, ecc.), che non tiene conto della differenza, acquisita in seguito, tra campi di concentramento destinati alle vittime della repressione (senza camere a gas, non per bambini o vecchi, dove la morte avveniva come conseguenza di denutrizione o maltrattamenti) e campi di sterminio (destinati alle vittime della persecuzione razziale antisemita). Il film *Shoah* di Lanzmann segna una tappa fondamentale nel chiarimento di questa distinzione.

nali e met-
iolto, dap-
ie dei luo-
e testimo-
no il film.
l 1978, in
ontaggio,
e e mezza

re, infatti,
vuole fil-
risultato
– e ci sarà

fin da su-
ra imma-
gure i fil-
tà – que-
rponente
ne a pro-
a suo av-
inazione
te, le po-

pu y avoir
'la chose'.
issement,
ndais pas,
: que per-
sé dans la
giosa Olo-
i, exprimer

zmann, in
ERIC BON-
n-monstre:
ZMANN e
le Monde

Ma la ragione più importante è che in realtà quelle immagini non ci sono. Non ci sono, cioè, le immagini di tutti i milioni di istanti unici e irripetibili di ciò che accadde dentro le camere e i camion a gas mentre erano in funzione. Non ci sono le immagini dello sterminio vero e proprio, della cancellazione di un popolo fatto sparire insieme con le tracce della sua stessa cancellazione. Ci sono immagini dei deportati con indosso l'uniforme a righe; ma non esiste la sequenza di immagini dei deportati che passano dall'uniforme a righe alla nudità, alle camere a gas, alla cenere o alle fosse comuni. Né ci sono immagini di quei deportati che appena scesi da un treno sono passati nell'arco di poche ore dagli abiti civili alla sparizione in fumo, senza neppure passare per l'uniforme a righe.²⁹

Se tuttavia *Shoah* non ricorre alle immagini di repertorio – perché inadeguate a raffigurare un crimine senza traccia – non per questo intende votarsi alla ricostruzione di ciò che accadde attraverso il modo della finzione o del racconto storico. Lanzmann conosce bene le difficoltà della prima e i limiti del secondo. Sa quanto sia arduo coniugare la messa in scena richiesta da ogni rappresentazione finzionale – con attori sempre troppo ben nutriti, scenografie forzatamente inadeguate, condizioni di vita disumane solo lontanamente simulabili – all'orrore della Soluzione finale che anche le migliori intenzioni difficilmente riescono a evocare. E conosce i rischi delle ricostruzioni storiche eseguite secondo il tradizionale modo documentaristico narrativo, il cui obiettivo è di inserire gli eventi in un quadro esplicativo che fatalmente riflette un dato stadio della storiografia e ne riconduce la lettura a uno schema interpretativo prestabilito, sforzandosi di definire le cause, di ricostruire una cronologia. Lanzmann rifiuta anche di predisporre la lettura delle sue immagini con un commento orale sul modello di quello scritto da Jean Cayrol per *Nuit et brouillard*. Necessario nel 1955 – e abitualmente utilizzato nei documentari successivi al film di Resnais: si pensi a *Le temps du ghetto* (Vincitori alla sbarra, Frédéric Rossif, 1961),³⁰ quasi contemporaneo a *Kapò* – quel tipo

²⁹ In proposito si veda, fra gli altri, SERGE KAGANSKI, *Le cinéma à l'épreuve historique de la Shoah*, in *Print the Legend. Cinéma et journalisme*, Paris / Locarno, Cahiers du cinéma / Festival Internazionale del film di Locarno, 2004 (trad. it. in *Print the Legend. Cinema e giornalismo*, a c. di GIORGIO GOSETTI e JEAN-MICHEL FRODON, trad. di Rosa Pavone, Milano, Editrice Il Castoro, 2005, pp. 191-195).

³⁰ Si vedano anche le considerazioni di SORLIN, *La Shoah: une représentation impossible?*, secondo cui questo tipo di commento, specie quando viene letto dalla voce di un

di commento avrebbe l'effetto di indottrinare lo spettatore su ciò che vede, focalizzandone l'attenzione e impedendogli di esplorare l'immagine.

L'obiettivo di Lanzmann è differente, più circoscritto e più vasto insieme: entrare 'nel cuore dell'inferno' per riuscire a rappresentare ciò che non è stato rappresentato; testimoniare ciò che da sempre è considerato senza testimoni. Sceglie per questo di indagare ciò che accadde proprio in quei campi di cui non è rimasto nulla o quasi (come Sobibor, di cui non esiste neppure una foto). Di dare voce alle testimonianze affinché sia la parola a evocare ciò di cui mancano le immagini, facendosi 'testimone dei testimoni' per preservarne la memoria.

Non però testimone di testimoni qualsiasi. Protagonisti del film sono infatti per la maggior parte ebrei che non avrebbero dovuto sopravvivere. Lanzmann rifiuta persino di chiamarli sopravvissuti, in quanto non sono stati deportati comuni. Appartenevano a una categoria assai particolare, quella che lo stesso Filip Müller – che ne ha fatto parte – ha definito dei "morti in sospenso".³¹ Erano membri del *Sonderkommando*, le squadre speciali a cui venivano affidati i compiti più duri, compreso quello di vigilare sulla morte degli altri, in attesa che toccasse alla propria. Vengono a noi, perciò, "dall'al di là della soglia del crematorio";³² se sono vivi è uni-

attore e accompagna immagini di repertorio (contemporanee agli eventi che devono evocare), rischia di produrre un effetto di artificialità.

³¹ Nel libro di CLAUDE LANZMANN, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985 (trad. it.: *Shoah*, trad. di Graziella Cillario, Milano, Bompiani, 2000), a p. 83 la testimonianza di Filip Müller è riportata con le seguenti parole: "noi eravamo ormai dei 'portatori di segreti', dei morti in sospenso. Non dovevamo parlare con nessuno, entrare in contatto con nessun prigioniero". Nel corso del film la frase doppiata diviene: "custodi di un segreto e per questo destinati alla morte".

³² Lanzmann ha dichiarato: "In un certo senso, si può affermare che nessuno è mai stato ad Auschwitz, perché coloro che vi sono stati deportati e che sono morti subito, in realtà, non hanno conosciuto Auschwitz; non hanno fatto in tempo a sapere ciò che era, e non hanno certo potuto vedere le fiamme e il fumo della loro stessa morte. Chi arrivava ad Auschwitz e veniva gassato e ridotto in cenere entro due ore, moriva nella radicale incomprendenza della propria morte... Quanto a quelli che vi sono stati internati e sono tornati, essi sono sopravvissuti proprio perché si trovavano in un'altra fila. Quale che sia il loro dolore, la loro ferita, il rischio che hanno corso, sono portatori di un'altra storia: non sono stati nelle camere a gas. Si trovavano in un gruppo che poteva sopravvivere, anche se la loro possibilità era minima. Allora, quando parlo di 'evento originario' a proposito di *Shoah*, intendo dire che i protagonisti ebrei del mio film [...] hanno uno statuto molto particolare – sia nella realtà che nel film. Erano membri del *Sonderkommando*: non sono dunque deportati 'comuni' e sono i soli che mi interessano. Bi-

i non ci
unici e
mentre
e pro-
e tracce
con in-
dei de-
e a gas,
portati
e dagli
uniforme

ché ina-
ntende
lla fin-
à della
nessa in
sempre
ioni di
luzione
care. E
adizio-
rire gli
io della
presta-
. Lan-
con un
Nuit et
nentari
ni alla
el tipo

istorique
cinéma
Cinéma
me, Mi-
impor-
ce di un

camente grazie a un miracoloso concorso di circostanze.

È così che vediamo e ascoltiamo gli unici due ebrei tornati da Chelmno: Mordechai Podchlebnik e Simon Srebnik,³³ quest'ultimo fucilato con i suoi compagni il 18 gennaio 1945 e scampato alla morte perché il proiettile non ha colpito centri vitali; Filip Müller, che ha trascorso tre anni nelle camere a gas come membro del *Sonderkommando* in qualità di addetto al crematorio di Auschwitz; Abrahm Bomba, che apparteneva a una squadra speciale di barbieri incaricati di tagliare i capelli alle donne ebreo dentro la camera a gas di Treblinka, subito prima della procedura di gassazione.

Accanto a loro – ma non solo – altri due tipi di testimoni, scelti però con lo stesso principio: quello di ottenere testimonianze “*dal segreto più segreto*”.³⁴ Perciò vediamo e ascoltiamo nazisti che presero parte attiva allo sterminio; come Franz Suchomel, *Unterscharführer* (vicecomandante) delle SS di Treblinka, che riferisce a Lanzmann il resoconto preciso dell'annientamento dei convogli e quando si sente chiedere in che modo venissero uccisi “diciottomila ebrei al giorno”, risponde pacatamente: “Diciottomila è troppo... dottor Lanzmann è esagerato, può credermi... Da dodici a quindicimila sì”, mantenendo il controllo e facendo capire che per quanto lo riguarda eseguiva un lavoro come un altro. E infine vediamo e ascoltiamo testimoni che in vario modo hanno assistito all'accaduto: contadini polacchi che vivevano vicino ai campi o che oggi abitano nelle case che furono degli ebrei deportati; ferrovieri come Jan Piwonski, di stanza a Sobibor; o come Henrik Gawkowsky, che guidava i treni fino a Treblinka e li spingeva dentro il campo, fino alla rampa; o ancora addetti alla schedatura dei treni, all'archiviazione dei documenti.

Lanzmann si rivolge a ciascuno di loro, pazientemente, formulando domande precise e insistenti su ciò che accadde e in che modo. Domande

sognerebbe inventare per loro un'altra definizione, diversa da quella di ‘sopravvissuti’. Queste persone vengono a noi dall'al di là della soglia del crematorio [...]. Erano tutti destinati a morire, e sono vivi per un miracoloso concorso di coraggio e fortuna”. Cfr. S. KAGANSKI e F. BONNAUD (a c. di), *Claude Lanzmann, le parcours d'un intellectuel et la genèse d'un film-monstre: entretien* trad. it. parziale in Frediano Sessi, *Introduzione a LANZMANN, Shoah*, pp. V-VI.

³³ I nomi dei testimoni intervistati da Lanzmann sono qui trascritti come compaiono nei sottotitoli del film, non come riportati nel libro di Lanzmann, *Shoah*, dove ad esempio Mordechai Podchlebnik diviene Michaël Podchlebnik.

³⁴ Cfr. Sessi, *Introduzione*, p. VI.

spesso all'apparenza irrilevanti, che si concentrano su fatti minuti, dettagli di poca importanza (la porta della camera a gas era a destra o a sinistra? Perché c'era un ventilatore nella sala del crematorio? La locomotiva trainava o spingeva i vagoni verso la rampa?). Sono dettagli, però, che si rivelano fondamentali per far rivivere allo spettatore la testimonianza dall'interno, quasi in soggettiva.

Il risultato è infatti un mosaico che prende forma lentamente, durante il quale lo spettatore 'scopre' particolari che per la prima volta consentono una conoscenza in prima persona dell'esperienza dell'annientamento e ne rendono possibile la comprensione, diversamente da quanto sarebbe accaduto vedendo o rivedendo solo vecchi filmati di repertorio. Ascolta descrizioni minuziose che fanno entrare nel segreto assoluto della macchina della morte e ne fanno rivivere i risvolti più terribili, per chi li ha subiti ma anche per chi li apprende ora. Viene informato su procedure di cui all'epoca si ignorava ancora quasi tutto, come le modalità di uccisione, l'eliminazione delle tracce, la distruzione dei cadaveri fin nei minimi resti (sepoltura in fosse comuni o ceneri disperse, residui di ossa raccolti dentro i sacchi e gettati nei fiumi). Vede affiorare le motivazioni più profonde, il razzismo latente, le vecchie case che appartenevano a famiglie ebraiche ora occupate con soddisfazione da altri, le fiorenti attività commerciali ora svolte con soddisfazione da altri, voci addolorate e contrite ma anche indifferenti o sornione, derisorie, strafottenti.

Ed è un mosaico che trasforma i corpi, le voci e le parole dei testimoni in quelle tracce del crimine che prima non c'erano e ora si possono vedere e ascoltare. Trasforma la testimonianza in documento.

Lanzmann ne esibisce la materialità ogni volta che può. Ne esplicita le procedure di registrazione mostrando il camion della regia che giunge sui luoghi, si posiziona al meglio, serve da base per direzionare l'antenna e registrare anche l'audio. Entra assai spesso in campo con il proprio corpo, da solo o con una delle interpreti (Barbara Janicka, Francine Kaumann, la signora Apfelbaum) che lo affiancano quando deve intervistare testimoni che parlano lingue a lui sconosciute, come il polacco o lo yiddish. E se le circostanze lo costringono – ad esempio con i nazisti che chiedono di non essere ripresi, di non essere chiamati con il loro nome – nasconde la camera a loro ma non allo spettatore, che è messo in condizione di osservare lo svolgimento dell'intervista dall'interno del camion, attraverso l'immagine sgranata dei monitor.

Contemporaneamente, però, rifugge gli artifici tradizionali della messa in scena e del montaggio analitico, del campo controcampo e del

riati da
mo fu-
te per-
scorso
qualità
teneva
donne
cedura

ti però
più se-
va allo
) delle
ell'an-
venis-
: "Di-
... Da
re che
diamo
aduto:
o nelle
ski, di
fino a
ddetti

ilando
nande

issuti".
no tutti
a". Cfr.
vel et la
LANZ-

e com-
b, dove

montaggio alternato, in sintonia con i dettami della Nouvelle Vague e con il convincimento che ogni scelta di linguaggio rimandi a una posizione etica. Monta i primi piani e i primissimi piani dei volti dei testimoni a fianco di inquadrature lunghissime, che raffigurano i luoghi dove si svolsero gli eventi evocati e che non possono dirsi piani-sequenza solo perché *Shoah* è un film dove il concetto di sequenza non trova applicazione. Inquadrature interminabili come il tempo che occorre per rivivere quanto ci viene raccontato, appunto in tempo reale, nel rispetto bergsoniano della durata vissuta, senza procedere a ricostruzioni cronologiche o a manipolazioni di montaggio. *Shoah* è infatti un film al tempo presente, che privilegia una temporalità continua – quella della testimonianza ascoltata per intero nella lingua d'origine, quindi tradotta dall'interprete sempre in tempo reale, e incalzata da una nuova domanda di Lanzmann che ascoltiamo per intero e poi a sua volta viene tradotta dall'interprete. È un film interamente a colori perché i colori sono la marca del presente (in opposizione al bianco e nero che avrebbe fatto 'repertorio', o all'alternanza tra le due modalità cromatiche inaugurata, come si è già ricordato, da *Nuit et brouillard*). Sono i colori delle testimonianze raccolte, dei luoghi visti come sono oggi.

Ma la componente più interessante del film è indubbiamente quella sonora, nella sua feconda combinazione con l'immagine. Se infatti Lanzmann rifiuta ogni intervento musicale (ne rifiuta la retorica e i cliché, tanto che non c'è musica neppure nei titoli di testa e di coda), lascia in compenso largo spazio ai rumori, al suono delle voci e naturalmente alla parola. È la parola che ha il compito di evocare il passato (l'orrore non è mai in ciò che vediamo, ma in ciò che ci viene detto), tanto quanto l'immagine le fa da contrappunto al presente. Mentre la parola ci fa rivivere ciò che accadde, vediamo i luoghi evocati come sono ora (nella seconda metà degli anni Settanta). Vediamo boschi, erba, rotaie, stazioni ferroviarie (quelle di Sobibor, di Auschwitz, di Treblinka). Vediamo quel che resta dei campi della morte, simili a fabbriche dismesse. Vediamo le città di Berlino, Tel Aviv, New York. Un villaggio greco, la cittadina di Auschwitz, le foreste e le strade. E poi le acque del fiume Narev, di nuovo binari e stazioni, le rampe – oggi ricoperte d'erba – dalle quali centinaia di migliaia di ebrei erano spinti dai treni verso le camere a gas.

Quando la parola non basta, si interrompe o si smarrisce, lascia il posto al dolore dei volti, alla simulazione di gesti eloquenti (quello di tagliare la gola ripetuto dai contadini). Quando Lanzmann incalza il barbiere Abraham Bomba affinché continui il suo racconto mentre esegue gli

stessi gesti di allora, Bomba domina l'emozione e ripete davvero quei gesti, racconta mentre taglia i capelli a qualcuno, rivediamo ciò che accadeva, il tempo del racconto e quello dei gesti si sovrappongono. Quando Filip Müller racconta cosa vide la prima volta che entrò nel crematorio di Auschwitz, ripercorriamo con lo sguardo il viale alberato, vediamo comparire la bassa costruzione sovrastata da un camino enorme, oltrepassiamo la piccola porta, entriamo nelle stanze, scopriamo nel buio la fisionomia dei forni; poi Müller dice di essersi guardato intorno all'improvviso e un brusco movimento di macchina compie una giravolta che ci costringe a guardarci intorno, come in una soggettiva (e senza abiezione). Quando il ferroviere Henrik Gawkowsky spiega che la locomotiva non trainava ma spingeva i vagoni verso la rampa, il muso della locomotiva si spinge lentamente in avanti, fino a riempire interamente lo schermo, fino a schiacciarsi verso la rampa.

Anche per tutto questo *Shoah* non è un documentario, pur senza essere un film di finzione.³⁵ È davvero un film unico e indefinibile come ciò che riesce a evocare. Un film capace di rendere indelebili immagini che non mostra; di evocare la morte senza far vedere neppure un cadavere. Mescolando mirabilmente giustezza e bellezza. Coniugando cioè la distanza giusta di chi viene dopo alla bellezza dell'innocenza presente – quella della vittima che ricorda, quella dello spettatore che scopre un orrore inatteso.³⁶

Dopo aver inaugurato la grande stagione delle testimonianze – di cui rimane l'esempio migliore – e aver segnato una tappa non solo nella filmografia ma anche nella storiografia dell'Olocausto,³⁷ quale fardello lascia in eredità a chi viene dopo?

Oggi che troppe cose sono cambiate – non solo dal 1955, ma anche dal 1985 – e soprattutto è cambiato il posto dell'audiovisivo nella cono-

³⁵ Cfr. SIMONE DE BEAUVOIR, *Prefazione a Lanzmann, Shoah*, pp. 5-8, secondo la quale l'opera di Lanzmann appunto non è classificabile né come finzione né come documentario.

³⁶ Si vedano le convincenti considerazioni a proposito dell'importanza della "scoperta dell'inatteso" in SIEGFRIED KRACAUER, *Theory of Film*, New York, Oxford University Press, 1960 (trad. it.: *Film: ritorno alla realtà fisica*, trad. di Paolo Gobetti, Milano, Il Saggiatore, 1962).

³⁷ La testimonianza di Abraham Bomba, ad esempio, ha fatto conoscere un particolare sconosciuto agli storici prima di allora, ovvero la presenza di barbieri delle squadre speciali nelle camere a gas di Auschwitz.

scenza del mondo contemporaneo; oggi che una carrellata di troppo non indigna più nessuno, può ancora un film avere lo stesso impatto – quello di *Nuit et brouillard*, a suo modo di *Kapò*, e di *Shoah* – per contribuire a conservare all'Olocausto la sua dimensione unica di evento ineguagliato?³⁸

Certo oggi il cinema ha perduto la centralità che aveva un tempo. Il baziniano 'complesso di Nerone' trionfa soprattutto in televisione e lo spettacolo della distruzione 'in carne ed ossa' sul piccolo schermo si gode davvero in diretta o quasi, colto sul vivo, nell'istante del suo farsi. Soprattutto, è spesso messo in scena secondo i modi che non sono solo dell'estetizzazione e della manipolazione tramite il montaggio, ma sono anche quelli della spettacolarizzazione e della serializzazione. Di fronte ai massacri in Bosnia commentati all'istante da una delle vittime, o alle immagini della tragedia di Beslan trasmesse nei telegiornali della sera con effetti *valenti* e accompagnamento musicale, il pericolo di smarrimento dell'unicità – qualunque unicità – è così enorme che la percezione dell'Olocausto rischia di perdere la sua dimensione inaudita, di divenire uno dei molteplici drammi del Ventesimo secolo.

Quel che conta, perciò, è continuare a riconoscere che l'Olocausto non è un soggetto ordinario che può essere affrontato come qualunque altro. Che ogni film votato a rappresentarlo dovrebbe a suo modo cercare di essere altrettanto unico, anche facendo i conti con la televisione. Forse è questo il fardello di chi oggi viene dopo.

³⁸ Naturalmente non si intende qui stabilire una classificazione gerarchica dell'orrore: anche Hiroshima e Nagasaki, ad esempio, sono state tragedie uniche. Cfr. ALAN S. ROSENBAUM (a c. di), *Is the Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*, Oxford, Westview, 1996. In proposito si vedano anche le considerazioni di SORLIN, *La Shoah. une représentation impossible?*