

Giovedì 3 Novembre

La messa in scena dell'inimmaginabile: da Notte e Nebbia di Alain Resnais a Shoah di Claude Lanzmann

A cura di Elisa Galeati

Presentazione dell'Associazione Home Movies

L'Associazione culturale Home Movies nasce nel 2001 a Bologna con l'intenzione di centrare l'attenzione sul cinema di formato ridotto, amatoriale e privato. Il progetto *Home Movies* si qualifica come il principale referente nel panorama italiano per quanto concerne la riflessione sulle problematiche di recupero, salvaguardia, trattamento e uso di materiali filmici così particolari.

Intendiamo per cinema di famiglia (home movies), produzioni filmiche che raccontano e mostrano, attraverso l'auto-rappresentazione, la famiglia e i riti interni a essa.

L'Associazione è altresì attiva da diversi anni nella realizzazione di rassegne e incontri sulla memoria filmica della Shoah, propone percorsi didattici su analisi, critica e uso storiografico degli audiovisivi, in particolare utilizzando fonti inedite quali gli archivi filmici privati e la testimonianza diretta di registi e autori di audiovisivi, europei e americani, figli o nipoti di perseguitati che si confrontano con il passato personale e familiare.

L'intento è quello di proporre materiali audiovisivi per lo più inediti o di difficile reperimento e di stimolare una riflessione aggiornata sulla questione «come rappresentare», o meglio «come testimoniare la Shoah».

Struttura e contenuti dell'intervento

Ho potuto constatare che l'incontro di oggi è parte di un progetto estremamente articolato su tema della shoah e questo mi permette di inserirmi nel vostro percorso con un intervento specifico non tanto sugli avvenimenti storici legati al genocidio ebraico quanto sul tema dell'uso storiografico degli audiovisivi in ambito didattico. A mio avviso è fondamentale *evitare* che l'insegnamento della *shoah* si riduca ad una serie di interventi tutti concentrati attorno al giorno della memoria (come si trattasse di un obbligo derivante dalla legge), oppure nell'ambito del programma dell'ultimo anno di corso, senza che si costruisca invece un *percorso armonico* come quello che avete seguito fino ad ora. Altrimenti si rischia davvero che l'insegnamento di questo evento risulti completamente de-contestualizzato, sacralizzato, cadendo inevitabilmente in una celebrazione che risulta quanto mai vuota e ripetitiva, capace solo di ingenerare insofferenza e disinteresse.

Vi sarete accorti che in occasione delle giornate di celebrazione dedicate alla liberazione del campo di sterminio di Auschwitz si sceglie spesso di mostrare dei film, soprattutto nelle

scuole. Troppo spesso in modo riduttivo si fa perno sul cinema per coinvolgere gli studenti nell'argomento storico trattato e si finisce col proporre Visconti per il risorgimento, Rossellini per la Seconda guerra mondiale e Spielberg per la Shoah, adoperando il cinema solo in senso "illustrativo" e finendo col proporre una visione "ristretta". Quello che invece vorrei fare oggi è parlarvi del film innanzitutto come documento al fine di valorizzare la sua natura di "fonte storica". Mi si potrebbe obiettare che concentrarsi su una simile prospettiva potrebbe apparire secondario ed esteriore rispetto al fenomeno storico in generale. Al contrario io sostengo che questo approccio sia indispensabile proprio in questi anni in cui ci troviamo immersi in una realtà mediatica ad alto tasso di innovazione tecnologica, e che sia quindi utile fornire non solo agli insegnanti ma agli studenti per primi gli strumenti per **decodificare il messaggio** sotteso ad un testo audiovisivo.

Partiamo dal concetto, quindi, che della shoah (come di altri eventi storici – la guerra civile spagnola ad esempio ; la lotta partigiana etc.) è stata data una rappresentazione attraverso l'arte. Questo significa che è stata reinterpretata, manipolata e riletta in chiave simbolica, allegorica oppure è stata banalizzata nei contenuti attraverso trucchi scenici e retorici del più basso livello, comune giusto alle fiction televisive più brutte.

Da ciò consegue necessariamente che *l'analisi delle differenti modalità di rappresentazione* della Shoah nei diversi media rappresentati per noi oggi l'unico modo possibile di confrontarci con l'evento. I sessant'anni dalla fine di quegli avvenimenti rappresentano infatti un'insormontabile "limite biologico", per cui la maggior parte dei testimoni diretti e in particolare dei sopravvissuti al progetto di sterminio sono ormai scomparsi e ci si avvia lentamente ma inesorabilmente verso un'epoca in cui la nostra conoscenza di quegli avvenimenti potrà essere solo "di seconda mano", potrà cioè soltanto avvenire attraverso le diverse immagini che ne sono state date.

Con quest'intervento vorrei tentare **una breve ricostruzione delle tappe salienti** della storia dei modi di rappresentazione cinematografica della shoah, sia in ambito della fiction che in quello del documentario. Gli esempi che vi mostrerò non sono molti e per la maggiorparte li conoscerete già tutti ma chissà che non sia il modo migliore per farvi capire quanto un film possa cambiare di significato in base alle letture che ne vengono date. Le mie, attenzione, non saranno tuttavia delle interpretazioni quanto delle analisi atte a stimolare in voi due riflessioni sullo statuto del mezzo cinematografico:

- 1) Il film si studia sempre riferendolo al mondo che lo ha prodotto, poiché solo attraverso questa chiave di lettura potremo comprendere ciò che all'epoca veniva reputato "raffigurabile".
- 2) Non dimenticare che il mezzo cinematografico funziona sulla base di precisi criteri e finalità strutturati dalla società che lo ha prodotto. Quindi, MAI GIUDICARE UN FILM e la sua verosimiglianza sulla base delle nostre disposizioni attuali di abitanti della società d'oggi del 2006.

Diverse sono le forme, le esperienze e le cifre stilistiche che in questi sessant'anni di storia hanno fatto incursione nel territorio dell'“irrapresentabile” per eccellenza...in alcuni casi mostrando coscienza storica e raccogliendo la sfida morale che l'evento shoah ha posto, in molti altri casi, purtroppo, producendo sconcertanti lacune che hanno contribuito a snaturare e compromettere, da un punto di vista etico, la percezione della verità storica. Forse, limitarsi ad affermare che esiste “una storia del cinema come arte e una storia del cinema come strumento di conoscenza” sarebbe riduttivo. Ricordiamo che *il documentario* non meno del film di «fiction» va letto, interpretato, decodificato per ricostruire la verità d'un periodo e che non sempre il *cinema di finzione* riesce a svincolarsi da certi schemi narrativi consolidati e da certe marche stilistiche che lo fanno ricadere nei *limiti che lo statuto dell'immagine filmica* inevitabilmente pone.

Volendo scegliere nel panorama cinematografico alcuni esempi che possano idealmente rendere conto dei tratti distintivi dei diversi approcci nei confronti della memoria della shoah, vorrei parlarvi di una sequenza fondamentale estratta dal documentario che George Stevens Jr. realizzò recuperando alcuni materiali in pellicola originali girati dal padre e dalla sua troupe durante la guerra.

Nel 1944 al regista americano George Stevens, allora luogotenente colonnello, fu commissionato dal presidente Eisenhower l'ordine di girare un film con lo scopo di riprendere le operazioni di sbarco in Normandia e l'avanzata delle truppe americane fino al cuore della Germania. Qui, assieme alla sua troupe di professionisti e ad un notevole equipaggiamento tecnico, che comprendeva una cinepresa 35 mm b/n e una 16 mm Kodachrome, giunsero a Dachau, all'apertura dei campi della morte. Il resoconto tragico che troviamo nelle lettere dei soldati che fecero le riprese, gli “Stevens irregular”, lasciano intravedere quanto inaspettata e sconvolgente fu per loro quest'esperienza. Ma al di là delle parole, le immagini a colori del documentario, così raccapriccianti nella loro nitidezza, trasmettono un reale inedito dovuto ad uno sguardo della cinepresa che non si potrà più ripetere: è lo *sguardo innocente e inconsapevole*, come lo definirà successivamente Daney, di chi ha “ricevuto la grazia terribile che si accorda al primo venuto”, di colui che accostandosi a quei corpi assassinati compie un gesto puro, che non deve inventare nulla, né ricostruire nulla, solo affidarsi all'intrinseca natura testimoniale del cinema.

(Il reporter di Life che fotografò Bergen Belsen e accortosi dell'eccezionalità di quanto gli stava davanti rinunciò di colpo alla messa in scena per fotografare in modo clinico e testimoniare lasciando da parte l'estetica)

Da quel momento lo statuto del cinema cambia irrimediabilmente e diventa materia dell'analisi che noi svolgiamo qui oggi.

Nell'affacciarsi del cinema alla realtà concentrazionaria noi oggi valuteremo nelle sequenze che vi mostrerò se è esistita:

- **una chiara coscienza ermeneutica da parte del soggetto conoscente della propria posizione conoscitiva**
- **una forte consapevolezza dell'insuperabile distanza che lo divide da quei fatti**
- **quali modalità di rappresentazione e quali scelte stilistiche vengono messe in atto e con quale fine**
- **in che modo i film analizzati hanno causato mutamenti radicali nel concetto stesso di "visibile", rivelando nuove forme di raffigurazione attraverso cui la società si autorappresenta e prende possesso della realtà storica.**

PER UNA BREVE STORIA DELLA RAPPRESENTAZIONE FILMICA DELLA SHOAH:

Volendo analizzare la produzione cinematografica che va dal 1945 agli anni 80' ci accorgeremmo che in Europa e negli Stati Uniti si possono individuare circa 200 opere di fiction sul tema. Tre quarti è stato prodotto in Europa mentre gli americani hanno realizzato meno film della Francia fino alla fine degli anni 70'. La principale caratteristica di questi film è data dal fatto che la maggior parte di essi sono ben lontani dall'esprimere ciò che noi oggi sappiamo sul tema grazie ai saggi critici, le testimonianze e la letteratura. Questo perché sui duecento titoli presi in questione non più di trenta trattano la shoah in modo centrale, ma le assegnano un ruolo periferico. In genere viene utilizzata per meglio drammatizzare la recita filmica ed è più evocata che analizzata concretamente.

1) Individuiamo una **prima fase**, svoltasi nel **dopoguerra**, che assegna importanza ai filmati a base documentaria con immagini di repertorio girate dalle truppe alleate, in un momento in cui prevalgono gli **ideali della resistenza** rispetto all'interiorizzazione degli orrori perpetrati dal nazismo e dal fascismo. Lo spazio che la cinematografia europea dedica alla shoah in questo periodo storico così delicato è pressoché irrilevante.

I film prodotti vennero definiti "**Trummerfilme**", ovvero "Film di macerie" e possedevano delle caratteristiche che, naturalmente, erano comuni in tutte le nazioni sconvolte dalle fasi finali del conflitto. Essi mettevano in primo piano la situazione disastrosa, sia da un punto di vista materiale che da quello morale in cui l'Europa era caduta e, tuttavia, si caratterizzavano anche per la **mancanza di un'analisi sociale e politica** delle ragioni che stavano alla base di quella situazione catastrofica, ovvero dei meccanismi totalitari, imperialisti e razzisti che erano stati le cause determinanti del conflitto. Non è quindi un caso che i Trummerfilme, pur focalizzando l'attenzione sulle vicende legate all'oppressione nazi-fascista e alle sue conseguenze, non considerino, se non in modo marginale, quelle relative alla discriminazione, persecuzione e sterminio della quasi totalità del popolo ebraico.

La "non specificità" della shoah è un messaggio che contraddistingue anche il cinema americano di quegli anni: molteplici sono i film (I giovani leoni di Irvin Shaw...) in cui l'identità della vittima è distorta, presentata in un'aura di divismo e spettacolarità e dove

l'insegnamento principale si riduce ad essere che "tutti hanno sofferto e la redenzione è sempre possibile". Torneremo in seguito a parlare di come l'interesse della cinematografia americana per la shoah abbia subito un'impennata nell'ultimo decennio senza tuttavia modificare di molto i propri contenuti.

Prendiamo ora a titolo d'esempio un documentario francese del 1956, che si colloca quindi a cavallo tra due momenti storici determinanti per la memoria del genocidio: è l'anniversario della liberazione dei campi, ci troviamo in piena fase di riconciliazione franco tedesca in cui la popolazione affronta il recupero della propria identità e al tempo stesso ci troviamo ad appena 4 anni di distanza dalla cattura di uno dei principali criminali di guerra nazisti e del suo processo in Israele: quello di Adolf Eichmann. La fine degli anni cinquanta segnò storicamente la reviviscenza del ricordo del nazismo e la ripresa delle procedure giuridiche.

"Notte e nebbia", il documentario di cui intendevo parlarvi, fu commissionato ad Alain Resnais dal Comitato di storia della Seconda guerra mondiale e fu sceneggiato dalla storica ebrea Olga Wormser Migot insieme all'ex deportato Jean Cayrol. Fu considerato il primo docu-dramma imperniato sulla tragedia dell'Olocausto e rimane a tutt'oggi una pietra miliare della storia del cinema documentario. Tra le varie considerazioni emerge sicuramente il merito da parte del regista di non aver imboccato le vie più banali della fiction, né di aver abusato della macchina da presa per calarsi in un contesto estraneo, incomprensibile anche per coloro che sono state le vittime; un contesto che è "altro" e "altro" deve rimanere. Da notare, ad esempio, come la cinepresa in *"Notte e Nebbia"* si limiti a delle lunghe carrellate che avanzano discrete lungo i perimetri dei campi, i fili spinati e le baracche e mai indugia a penetrare all'interno. Enorme è il rispetto e la discrezione nei confronti di un reale di cui ormai percepiamo solo tracce confuse. Di quest'opera si potrebbe parlare ore, sottolineandone i suoi meriti a temporalità, ma ciò che a me interessa mettere in luce sono essenzialmente due cose:

- Non bisogna dimenticare che anche "Notte e nebbia" è essenzialmente un prodotto del suo tempo e che la memoria collettiva francese rifiutava la specificità ebraica delle vittime. Nel brano iniziale che vi mostrerò noterete che nell'elencare le nazionalità degli internati mai compare la parola "ebreo" e neanche per tutto il resto del film si fa mai riferimento diretto al fenomeno del "giudeicidio" in quanto tale. Quest'indicazione appare ancora più paradossale se consideriamo che le persone fotografate nelle immagini d'archivio indossano, ben visibile, la stella gialla di David. Oggi, a posteriori, sarebbe scontato e improduttivo criticare quest'impostazione, semmai analizzando quel determinato periodo storico diventiamo consapevoli che sin dalla fine della guerra il fenomeno di omologazione delle vittime ebbe come priorità anche quella di riportare gli ebrei nel contesto della storia universale.

- Una seconda riflessione riguarda invece la fortuna critica del film nell'anno della sua uscita. Furono molteplici, infatti, i tentativi di occultarne la diffusione nelle sale e nei Festival. Fu ritirato dalla selezione ufficiale di Cannes scatenando gravi polemiche e il motivo risiedeva in quell'immagine in cui si fa riferimento esplicito agli internati nel campo di Pithiviers in Francia e la presenza di un gendarme francese in divisa nell'angolo dell'inquadratura. La parola "collaborazionismo", ricordiamo, strideva ancora nelle coscienze.

- **MOSTRARE SEQUENZA** - DVD

2) Gli anni 60', dicevamo, inaugurano la **seconda fase** nelle modalità di rappresentazione della shoah. La società europea, soprattutto quella tedesca, è scossa dai **grandi processi** contro i **criminali nazisti** e conseguentemente si assiste ad un **risveglio** dell'interesse verso lo sterminio degli ebrei. In Germania i figli iniziano ad **interrogare i loro genitori** sulla guerra e sulla loro condotta nei confronti della persecuzione e ciò porta ad una vera e propria frattura generazionale. In **Italia** la situazione è particolare: il desiderio di riconciliazione e di **riappacificazione**, maturato nel corso degli anni 50', porta alla creazione di **opere tutto sommato innocue e consolanti**, tutte concentrate sul filone ideologico resistenziale e quasi tutte incapaci di analizzare la politica antiebraica come una parte costitutiva del nazismo e del fascismo. Insomma, non si avverte nella produzione cinematografica italiana la volontà di analizzare gli errori del passato nel tentativo di rimettere in discussione anche il presente.

Proprio nel 1960 compare sugli schermi un'opera che avrebbe dato avvio ad una riflessione che, inaugurata dal filosofo Adorno, continua ancora oggi: quella sulla "spettacolarizzazione della Shoah". Il film in questione è "**Kapò**" di Gillo Pontecorvo, opera che per prima in Italia ha l'inequivocabile merito di affrontare la sorte degli ebrei nei campi di sterminio e di incidere profondamente nell'immaginario collettivo dell'epoca. Senza addentrarci nella costruzione dell'intrigo né sui meriti della fedeltà alla ricostruzione storica, vorrei condurre la vostra attenzione sull'analisi di un'inquadratura in particolare: un'inquadratura che da sola nel film ci permette di interrogarci sulla liceità di uno sguardo, quello dell'autore appunto, che davanti al sacro orrore della morte non riconosce "né timore né tremore". Fu proprio il critico dei Cahiers du cinema, Jacques Rivette, ad usare queste parole nell'acuto quanto provocatorio articolo che pubblicò nel Giugno del 1961 sui Cahiers e in cui scrisse: (leggo testualmente) "*Guardate l'inquadratura in cui Emmanuelle Riva si suicida, gettandosi sul filo spinato ad alta tensione: l'uomo che decide, a questo punto, di fare un carrello in avanti per inquadrare il cadavere dal basso all'alto, avendo cura di porre la mano alzata esattamente in un angolo dell'inquadratura, ebbene quest'uomo merita solo il più profondo disprezzo*".

- **MOSTRARE SEQUENZA** - VHS

Kapò" e il suo carrello, anche forse per l'infervorata denuncia di Rivette, sono rimasti nella storia del cinema della shoah come esempio negativo in cui la tecnica (vista come scelta linguistica) veniva messa al servizio di un'idea sbagliata: obbligare lo spettatore a fare un salto improponibile, arrogante e blasfemo da un campo medio lungo ad un primissimo piano sul volto della sofferenza, una sofferenza con cui, chi non è stato vittima, non ha il diritto di familiarizzare. Godard affermò "*Il travelling è un problema di morale*". Ogni regista dovrebbe interrogarsi se è lecito filmare tutto ciò che vuole nel modo che più desidera e dovrebbe farlo perché fa parte di una generazione che è succeduta alla shoah e ciò lo obbliga moralmente a porsi degli interrogativi preliminari:

- Se L'USO DI UNA CERTA RETORICA (che può emergere nell'uso inappropriato delle musiche ad esempio oltre che nei movimenti di macchina) può indurre ad un moto di passionale e deleteria identificazione tra spettatore e vittima.
- Se la QUESTIONE DEL REALISMO e della fedeltà al regime della verosimiglianza (quindi della ricostruzione ad ogni costo) non si rivelino infine una FALSA SOLUZIONE. Nella maggior parte dei casi ci si è indebitamente attribuiti la facoltà di "ricostruire" l'essenza intelleggibile dei campi, tentando di mostrare qualcosa di incompleto che è sfuggito al processo di annientamento ma che si cerca di far passare come la realtà in tutta la sua interezza. Ciò va a confermare l'illusione dello spettatore di essere entrato in contatto con la realtà complessa dello sterminio, proprio perché di fronte all'immagine risulta difficile pensare che ci sia qualcosa d'altro, qualcosa che si nasconde al di là della rappresentazione e della visione d'insieme proposta.

A questo punto, ecco che vi invito a percorrere un ampio salto temporale di una trentina d'anni che ci conduce ad un film di grande fama, diretto dal regista americano Steven Spielberg, intitolato "*Schindler's list*". Volevo mostrarvi una sequenza in particolare del film, ovviamente e a giusta ragione tra le più contestate, ovvero la scena ambientata all'interno della baracca delle docce. In questa sequenza il regista si dimostra abilissimo nel produrre una ricostruzione spettacolare dell'evento, provocando dapprima una tensione insostenibile (uscirà l'acqua o il gas?), poi un brivido davanti al pericolo imminente e infine il sollievo liberatore e l'istintivo senso di gioia del finale. Ma ciò che appare inequivocabilmente deleterio è il movimento di macchina che Spielberg utilizza all'ingresso della camera. Egli fa avanzare un lento travelling ottico e subito un piano statico di appena sei secondi ottenendo come macabro esito l'identificazione dello spettatore con il punto di vista del criminale nazista. Ecco di nuovo a ripetersi dai tempi di Kapò un'immagine che istituisce una posizione di sadico voyeurismo.

- **MOSTRARE SEQUENZA** - VHS

3) Nel tentativo di legare a livello stilistico questi due film appartenenti ad epoche così diverse ho tralasciato di introdurre la **terza fase** della periodizzazione storica intrapresa, che è inaugurata proprio in America dal Pamphlet televisivo "Holocaust", diretto da Marvin Chomsky nel 1978 e tratto dal romanzo di Gerald Green. Lo sceneggiato ebbe un clamoroso impatto sul pubblico internazionale permettendo all'evento shoah di entrare a far parte della coscienza collettiva e non rimanere un oggetto di studio limitato alla cerchia degli specialisti. Tuttavia esso fu oggetto di aspre critiche, soprattutto da parte dei sopravvissuti, che lo accusarono di aver volgarizzato il tema, sottomettendolo completamente alle esigenze del melodramma e travisando, sempre per motivi strumentali, la realtà storica degli avvenimenti.

Ha così inizio con questo film la polemica **sull'Americanizzazione dell'olocausto**, ovvero quel **fenomeno di "riscrittura" della storia della shoah da parte della società americana**. Da questo momento la produzione cinematografica statunitense cresce in modo esponenziale e il cinema diventa uno degli strumenti principali attraverso cui trasmettere la memoria collettiva della shoah.

Annette Wieviorka nel proprio libro, *L'era del testimone*, chiarisce molto bene che cosa effettivamente veicola questo fenomeno, ovvero (cito testualmente) "*esso designa la trasposizione di un evento dal luogo in cui si è prodotto, l'Europa, negli Stati Uniti*", non a caso Michael Berenbaum, presidente della Fondazione Spielberg, affermò che "*L'olocausto appartiene ora alla cultura occidentale...abbiamo preso un evento europeo e l'abbiamo integrato nella cultura popolare. Qui da noi l'olocausto viene utilizzato per insegnare i valori tradizionali americani.*"

E non è un caso che gli americani, pur godendo di una presenza della tematica maggiore rispetto ad altri paesi, stenti ancora a collocare storicamente l'Olocausto e tenda a leggere nell'evento un messaggio forte di redenzione e ottimismo.

Il problema è che tale visione esportata dal cinema di fiction non coincide affatto con quella che si forma lo storico quando studia il genocidio ebraico.

Da un meccanismo che privilegia contenuti edificanti e consolatori, a discapito di una necessaria lucidità storica e culturale, continuiamo nel nostro percorso di analisi per dare risalto a tutti quegli effetti stilistici e contenutistici che hanno caratterizzato il fenomeno di visualizzazione cinematografica. Questa volta è per mostrarvi una scelta formale apprezzabile che non cede alle tentazioni del "realismo a tutti i costi".

La sequenza che vi mostro si lega a quella del film di Spielberg ed è estratta dal film di Constantin Costa – Gravas, "**Amen**". Tratto dal dramma teatrale di Rolf Hochhuth e uscito in Francia nel 2002. Anche per questo film vorrei escludere una valutazione critica dell'intera narrazione e preferirei concentrarmi su una sequenza in particolare, riuscita, a mio avviso, nell'intento di suggerire e alludere alla tragedia senza esplicitamente ritrarla o rappresentarla. Un esempio è il primo piano dell'occhio di uno dei protagonisti, l'ufficiale

delle SS Kurt Gerstein, invitato a spiare attraverso un foro esterno alle famigerate "docce". Il vile assassinio compiuto con questo mezzo nei campi di concentramento riacquista così la propria scandalosa tragicità che, in quanto tale, non può essere ricondotta in immagini realisticamente consuete che ne negherebbero invece l'inequivocabile assurdità e orrore. La scelta operata dall'autore mira a lasciare spazio all'interiorizzazione della brutalità e non alla sua esternazione forzata e innaturale che nulla aggiungerebbe ai fatti.

- **MOSTRARE SEQUENZA** - VHS

Questo susseguirsi di sequenze ci ha mostrato fino ad ora quanto l'immagine si trovi appesa ad un filo davvero sottile e instabile. La prossima sequenza è tratta da un film documentario, forse il più importante mai girato sul tema, ed è estratta da "Shoah" del francese Claude Lanzmann. Nel vederla vi accorgete che la scelta individuale del regista è stata quella di affidarsi ad un'intenzione propriamente documentaria in cui l'identità dei singoli sopravvissuti gioca un ruolo primario.

1) L'opera del regista francese **Claude Lanzmann "Shoah"** è stata girata tra il 1974 e il 1985 e copre l'eccezionale durata complessiva di 9 ore e mezza. La forza del film trae principalmente origine da una ricerca rigorosa e da un'architettura solida ed estremamente complessa. Consideriamo che la lavorazione del film prende avvio nell'estate del 1974 e si conclude alla sua uscita nel 1985. Ben undici anni di lavoro sono occorsi al regista per effettuare 350 ore di riprese, svolgere sopralluoghi e ricerche minuziose in 14 paesi diversi, sempre leggendo e documentandosi. Le prime riprese video hanno inizio solo nel corso dell'estate del 1978, in Polonia. Dopo di che Lanzmann dedicherà ben 5 anni al lavoro di montaggio, per ridurre le ore di ripresa alle effettive 9 ore e mezza, sottomettendo il girato ad esigenze prioritarie di contenuto e di forma.

La componente formale (e di conseguenza etica) della **lunghezza** è senz'altro da considerarsi una delle direttive che contribuiscono a delineare la struttura generale del progetto. *Shoah* dura ben 9 ore e mezza ma non avrebbe in nessun modo potuto assumere una durata minore. La durata standard di due ore che normalmente viene adottata è diventata qualcosa a cui ormai ci siamo abituati e che tende ad identificarsi con un oggetto che entra a far parte del nostro vivere e dei nostri ritmi quotidiani. Ebbene, da un film così lungo noi ci aspettiamo qualcosa di realmente diverso, come qualcosa che s'insinua più direttamente nelle nostre vite e nei nostri pensieri. Ogni inquadratura vi apparirà interminabile quanto il tempo che vi occorrerà per rivivere quanto ci verrà raccontato, appunto nel tempo reale, l'unico rispettoso del vissuto di ciascun testimone. Eppure, fate attenzione, la necessità della durata non è, tuttavia, unicamente dipesa da

esigenze di contenuto. Negli obbiettivi dell'autore la lunghezza ha avuto soprattutto lo scopo di **confermare** e di perpetuare all'infinito il messaggio dei testimoni, degli intervistati.

La parola vissuta del testimone, che nel film di Lanzmann si suddivide nelle tre diverse tipologie morali della **vittima**, del **carnefice** e dello **spettatore**, costituisce appunto per il regista l'unica via attraverso cui la testimonianza si erige ad archivio. Non esistono immagini di repertorio nel film, nessun tentativo di ricostruzione idealizzante. Tutto si svolge nel segno dell'evidenza, in un profondo contatto col presente, coi dettagli materiali, le percezioni, i fatti e le parole. E, badate bene, non si tratta di una parola qualsiasi, ma di quella dei membri che fecero parte dei *Sonderkommando* (la squadra composta da prigionieri ebrei obbligati a svolgere mansioni legate alla procedura dello sterminio), coloro cioè che più di altri hanno vissuto nel cuore dell'inferno, hanno abitato l'anticamera della morte e ne sono tornati vivi. Dapprima, quindi, la categoria degli ebrei sopravvissuti ai campi di sterminio, da Chelmno ad Auschwitz. Non sopravvissuti qualsiasi però...attenzione, bensì una categoria assai particolare, quella dei membri del *sonderkommando*. Essi facevano parte di squadre speciali a cui venivano affidati i compiti più duri, legati essenzialmente alle procedure di sterminio, di messa a morte dei prigionieri. Si vedono le testimonianze dei due unici ebrei tornati da Chelmno, oppure di Filip Muller, che ha trascorso 3 anni nelle camere a gas come membro del sonderkommando in qualità di addetto al crematorio di Auschwitz. E poi la testimonianza più difficile e impressionante, quella del parrucchiere addetto a tagliare i capelli nelle camere a gas di Treblinka. E ascoltandoli avrete chiara l'intenzione di Lanzmann di entrare nel cuore dell'inferno.

- **Abraham Bomba** è uno di questi, un supersite di Treblinka che per un certo periodo della sua vita nel campo fu costretto a svolgere un lavoro orribile: quello di tagliare i capelli alle donne che entravano nelle camere a gas:

° LOCATION = AMBIENTAZIONE PIU ADATTA PER INNESCARE IL PROCESSO DI MEMORIA nella convinzione per cui il testimone sia estremamente influenzato dalla situazione in cui è calato "*Non esiste il testimone in sé di un'esperienza, per quanto unica. Il testimone esiste sempre nella situazione di testimonianza nella quale si pone*" (Wieviorka). Il testimone è messo in una certa disposizione fisica e di spirito affinché la verità s'incarni e la testimonianza non sia puro e semplice ricordo. A Lanzmann non importa costruire, come fanno tanti registi, un'antologia di aneddoti commoventi che però non riescono a spiegare niente.

° Al fine di impedire che le risposte di Bomba si limitino al semplice resoconto (astratto e simbolico) (osservate le prime parole di Bomba, espresse quasi come automatismi), Lanzmann lo induce ad una doppia riflessione, a fare uno sforzo di memoria rispetto a ciò che pensava e sentiva in quel momento e a ciò che prova oggi nel parlarne.

Questa strategia della "riviviscenza", così dolorosa e violenta, deriva dalla convinzione (anche di tradizione psicoanalitica) per cui le testimonianze non costituiscono un racconto dell'esperienza che si è vissuta nei campi, quanto un racconto sul modo in cui si pensa che l'esperienza vissuta abbia determinato la persona che si è nel momento in cui si narra.

- **VHS SHOAH** – 15 min. Circa 0.16.14 – 0.31.00 –

- MATERIALI HOME MOVIES -

Veniamo ora alla seconda categoria dei documentari sulla shoah, che peraltro è la più recente ad essere valorizzata ma ancora poco conosciuta. Parlo dei "film di famiglia", le pellicole dei dilettanti, effettuate con riprese magari imperfette e che descrivono lungo un arco di anni le tappe felici e quotidiane dell'esistenza di una famiglia come tante altre: i matrimoni, la nascita di un figlio, l'inaugurazione di un'attività commerciale, la visita al Luna park, i viaggi all'estero. Il recupero e la riproposta dei film di famiglia apre uno squarcio sulla vita privata, sul lato più umile che si oppone ai materiali ufficiali e menzogneri della propaganda.

Il contributo del cineasta ungherese Peter Forgacs è qui determinante per aprirci un varco sulla storia di alcune famiglie ebraiche olandesi e ungheresi degli anni 40'. A cinquant'anni di distanza Forgacs ha recuperato e rimontato immagini in 8 mm tratte da collezioni private, nel tentativo di raccontare attraverso lo sguardo privato dei cineamatori le vicende storiche della metà del novecento. Nel caso del film *The Maelstrom* (1997) Forgacs si avvale addirittura di materiali che ritraggono la famiglia di Seyss-Inquart - commissario per il Terzo Reich dei territori olandesi occupati dai nazisti - allocata in una villa ad Amsterdam e intenta a ricevere, tra gli altri, il signor e la signora Himmler. Queste immagini si alternano a quelle che ci restituiscono le vacanze al mare, a Parigi e le celebrazioni festive della famiglia ebraica dei Peereboom. Proprio nel bel mezzo della rappresentazione più comune e spensierata della vita ecco vediamo irrompere la storia e si vedrà la cinepresa cogliere gli ultimi attimi di serenità fino alle immagini in cui assistiamo ai preparativi della partenza per i campi e una fila di ebrei abbandonano con i propri averi le proprie case, camminando per una strada di Amsterdam.

Questa visione, di stampo inedito rispetto alle immagini di repertorio che siamo ormai abituati a vedere ma che ovviamente non veicolano la realtà del genocidio in tutta la sua interezza, fa riflettere sull'olocausto più di tanti film. Forgacs non è l'unico ad aver fatto questo lavoro. Anche Kuball con "**Soul of a century**" ha rimontato in due ore un secolo di filmini familiari tedeschi. Il film dice le infamie del nazismo mostrando tutt'altro!!! Torte di compleanno, ragazzine che si truccano felici, l'acquisto di un'automobile con svastica sulla

carrozzeria mentre la fuori, in un fuori campo che noi conosciamo bene la storia scandalosamente avanza.