



chiudi



ciclo di incontri - Marzo 1998

Quaderno n. 73

Il racconto della deportazione nella letteratura e nel cinema

## Testimoniare l'estremo, rappresentare l'inimmaginabile: "Shoah" di Claude Lanzmann

Enzo Quarenghi

La questione della Shoah, ancora oggi, è anche la questione della sua narrazione e rappresentazione: come rappresentare la Shoah.

Gli anni ottanta, (*Shoah* di Lanzmann è del 1985), aprono l'epoca della testimonianza orale e cinematografica e il rapporto con il referente - lo sterminio - risulta profondamente modificato.

Partiamo però dal presupposto della impossibilità di raccontare la Shoah sia pure mediante uno sterminato film-documento nella forma del cinema-verità dove la forma del linguaggio visivo è dominata dalla parola cruda che testimonia un'esperienza disumana vissuta. Per capire basterebbe mettere a confronto i testi trascritti nell'omonimo libro con le immagini in sé e per sé.

Una storia come *Shoah*, che, nonostante uno studio rigoroso di tutta la documentazione, resta di fruizione problematica se non in presenza di una lettura simpatica, non è certo un tema affascinante per la cinematografia di consumo, ma noi siamo circondati da altri stermini che quotidianamente rimuoviamo dal nostro universo mentale, stermini che strisciano sulla superficie della terra come il dragone dell'Apocalisse

*Shoah* non tratta di razzismo e sterminio come *Schindler's List* parlando d'altro, *Shoah* è un film politico il cui punto focale non è solo la vicenda di un intero popolo protagonista dello sterminio, ma anche quella interiore del regista Lanzmann preso tra il rimpianto per i milioni di vite cancellate e l'ostinazione con cui coltiva il senso di giustizia.

Si può distinguere tra due tipi d'approccio cinematografico ai campi e al genocidio. *Schindler's List* imbecca la via della finzione drammatica, senza esitare a ricorrere a dei procedimenti estetizzanti per attirare non tanto l'attenzione, quanto l'emozione dello spettatore.

L'altro è quello di *Shoah* in cui lo spettatore viene privato della mediazione "piacevole", quand'anche tragica dell'intreccio e si affida a un'intenzione propriamente documentaria che, senza per questo negare l'importanza mediatrice della finzione, mette l'intreccio da parte o non ne serba che una trama minima.

E' solo così che il cinema può avere come obiettivo da una parte di tenere Auschwitz al di fuori dei luoghi della reificazione spettacolare, dall'altra di preservare la singolarità dei vissuti e delle parole dei sopravvissuti che ormai, giorno dopo giorno, non possono più essere ridotte a delle identità "storiche": *testimone, vittima, carnefice...*

Claude Lanzmann ha scelto di collocarsi nel cuore stesso di questa congiuntura, ed è precisamente questa scelta che dà luogo all'andamento del suo lavoro.

Bisogna allora partire proprio dal titolo. Il film di Claude Lanzmann *Shoah* (annientamento, distruzione in ebraico) segna tutta una generazione. La conoscenza dei campi di sterminio si è notevolmente arricchita a partire, tra altro, dal processo Eichmann del 1961. Il genocidio degli ebrei è inoltre, ora, la pietra angolare della memoria concentrazionaria del Novecento e la parola-testimonianza dei sopravvissuti, invecchiati, è raccolta nel timore che si perda ancora una volta. Ora, oltre le immagini del cinema di invenzione, vi è la parola-vissuta, attraverso cui Claude Lanzmann fa risuonare l'orrore dei centri di sterminio.

Con un accanimento assolutamente sovrumano durato una decina d'anni, Claude Lanzmann ha praticato il suo obiettivo: smontare gli ingranaggi della distruzione, cioè del tentativo di annientamento totale del popolo ebreo da parte della Germania nazista. Questo comportava che si situasse nel cuore stesso della macchina di produzione della morte. La sua ricostruzione attraverso la parola testimoniale è quella della organizzazione relazionale di un mondo chiuso e completo: quello del lager di sterminio con le sue regole immediatamente identificabili, le sue emozioni.... stagione per stagione, i suoi rapporti tragici e immediati.

Da questo originale complesso di immagini riusciamo ad intravedere le funzioni sociali di riferimento e un sistema di valori che ha strutture, necessità, codici e riti perché il regista riporta alla luce un uso più appropriato dello stesso cinema, fuori dagli stereotipi storici, legati all'etica della cultura visiva dominante

Il suo compito però si scontrava con tre forme di impossibilità: innanzitutto, l'assenza di tracce materiali (tutte le prove dello sterminio erano state cancellate). In primo luogo allora egli è ritornato sui luoghi dei campi di sterminio: Chelmo, Ponari, Treblinka, Sobibor, Auschwitz perché *Shoah* è un film strettamente legato alla "geografia" dell'inferno nazista, ma i campi di sterminio originari sono stati distrutti, la foresta ha cancellato le tracce delle fabbriche della morte. La rete ferroviaria, però, è sempre la stessa

Poca roba allora la base materiale per un lavoro di ricostruzione di storia in immagini, ma i luoghi in cui sorgevano i lager divengono lo spazio scenico vuoto che ci trascina nell'inimmaginabile attraverso la parola, perché Lanzmann è riuscito a ritrovare i rari sopravvissuti ebrei per farli partorire l'indicibile e infrangere la seconda forma di l'impossibilità: nominare l'innominabile.

Lanzmann ha risolto anche una ultima impossibilità: la sparizione dei responsabili nazisti, o il loro nascondersi sotto false generalità; è riuscito a stanare i nazisti che si nascondevano, a filmarli clandestinamente e a registrare i loro discorsi notarili sul loro lavoro nei campi e sul loro particolare utilizzo delle ferrovie; ha esemplificato inoltre il mascheramento del linguaggio (non c'era l'ordine scritto di procedere all'annientamento),

C'è da chiedersi come un intellettuale con la sua storia abbia deciso di fare un film come questo.

Nato a Parigi il 27 novembre 1925, Claude Lanzmann partecipa alla lotta clandestina con i partigiani dell'Auvergne. Laureato in filosofia, è lettore all'università di Berlino tra il 1948 e 1949). Nel 1952 entra in contatto, diventandone amico, con Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre; collabora con la rivista "Les Temps Modernes", di cui oggi è il direttore. Conduce una intensa attività di giornalista, viaggiando più volte in Israele. E' tra i firmatari del cosiddetto "Manifesto dei 121" dove si denunciano le atrocità commesse dai militari francesi in Algeria.

Nel 1970 abbandona il giornalismo per il cinema e gira *Pourquoi Israel*, appassionata riflessione sul diritto di esistenza di quel popolo.

Nel 1985 termina il montaggio di *Shoah*, approfondita riflessione sulla catastrofe ebraica.

Opera immane della durata di nove ore e mezza, il film *Shoah* è la più radicale riflessione su come l'evento catastrofico del nostro secolo possa essere

raccontato a partire dalle tracce che ne sono rimaste.

*Shoah* è il titolo che ci fa da guida di un film straordinario e atipico nella sua drammatica tematica, film che non dimentica l'impegno a documentare con sapienti commistioni, via via di drammaticità verbale e visiva; e però con un fondo amaro di disillusione che è tipico del cinema verità migliore senza piaggerie e piagnistei.

C'è un lavoro di precisione, in un film come questo, ed è un lavoro che nasce dalla vicinanza radicale dello sguardo messo in campo dal suo autore alla verità morale ed estetica dei suoi testimoni, alla loro ideale aderenza alla realtà.

Claude Lanzmann nel 1985 era cinematograficamente ancora un esordiente, ma aveva alle spalle un percorso fatto di studi filosofici e aveva appreso con cura la possibilità di lavorare su livelli di comunicazione in cui, nel perimetro delle cose mostrate, doveva risiedere non solo la loro verità, ma anche quella del loro contesto.

E infatti, un film come *Shoah* nasce nel segno dell'evidenza: dei corpi, del paesaggio, dei colori delle forme, dei sentimenti, dei gesti, dei segni... Tutto, nel suo tessuto espressivo e narrativo, risalta con una potenza interiore che galvanizza la natura stessa del film, lo porta ad assumere una proliferante ricchezza di senso, di fronte alla quale i personaggi emergono dal loro paesaggio umano con una nettezza da bassorilievo, che li offre con limpidezza quasi sacrificale alle ragioni della loro stessa realtà.

Del resto, in un film come questo c'è una verità assoluta ed abbagliante, dalla quale discende la sua forza ideale: Lanzmann sta addosso ai testimoni senza mai lasciarsi prendere dal desiderio di distaccarsene, perché in realtà il film stesso nasce dalla consapevolezza di non poter separare la sua dimensione ideale (coscienziale, rappresentativa, estetica) dalla verità di quei corpi e di quelle voci e degli spazi che essi abitano.

C'è da chiedersi come un intellettuale con la sua storia abbia deciso di fare un film come questo. Domanda difficile. Lanzmann è una persona che crede ancora molto alla parola che esprime il vissuto, alla memoria, alla storia, all'intelligenza in generale. Fare del cinema, per lui, ha voluto dire tornare a una materia più interiore e profonda, soprattutto a qualcosa di più fisico. Come per ricominciare. Si trattava, attraverso il cinema, di ritornare ad una materia grezza, per ricominciare a porsi le stesse domande sull'uomo, sulla vita, sulla giustizia, sul male. Lanzmann crede che non si possa raggiungere dentro di noi la materia più segreta passando solo dalla parola e mettendosi a riflettere, ma anche guardando i corpi, i paesaggi, gli alberi, i camion, i treni. Per questo penso che lo spettatore, a forza di guardare riesca a individuare qualcosa. Succede qualcosa, lo si sente questo qualcosa perché, quando ha girato, lo ha sentito il regista. Quando era al montaggio, ha continuato a sentirlo. E' fisico. Quello che lo interessa del cinema è la fisicità, il suo essere fisico.

Rovesciando radicalmente la referenzialità, Lanzmann non mostra alcuna immagine d'archivio, il cui carattere ripetitivo possa attenuare la sensibilità dello spettatore, nessun cadavere in un'opera interamente impastata di morte, nessuna ricostruzione museale; tutto ciò che vediamo e sentiamo è al presente, Lanzmann erige la testimonianza ad archivio stesso, testimonianza che viene attualizzata sui luoghi del crimine in Polonia.

La natura del testimone è complessa. Lo sono, in primo luogo, le cose, i capelli, le valigie, le pietre, la foresta, i treni come leit motiv, un camion.....le persone. Quello che interessa nei testimoni è il vissuto: Lanzmann ne ha estratto l'uomo ed ha trovato tre tipologie di tre ordini morali: gli Ebrei sopravvissuti, i testimoni polacchi, i nazisti. Tutti sono stati in contatto diretto con le fabbriche della morte.

In primo luogo le vittime: gli Ebrei sopravvissuti, rotelle forzate incatenate ai *Sonderkommando* (comandi speciali) destinati a sparire, come tutte le altre "tracce"; e prima ancora i sommersi, quelli senza la possibilità di presentarsi se non per delega; i compagni segreti che potrebbero suffragare la testimonianza dei salvati, i sopravvissuti con la solitudine del testimone che vive la devastazione del sé, roso dal senso di colpa, potenziale suicida. La vittima

testimone a se stesso a proposito della propria sconfitta esistenziale, sopravvissuto in qualche modo alla sua morte psicologica ha elaborato il lutto secondo i più complessi meccanismi difensivi e il più semplice è quello della rimozione- espulsione del ricordo, perché per lei almeno inconsciamente NON esistono giustificazioni del suo essere sopravvissuto. Da qualche parte qualcuno avrà forse delle possibili interpretazioni di quella sua storia TERRIBILE e mostruosamente AMBIGUA: la vittima ridotta a carnefice.

Tuttavia, a infrangere questa loro convinzione di fondo, che è anche un'autodifesa, arriva la proposta orchestrata da Lanzmann: la strategia dell'obbligo morale del ricordare a futura memoria della giustizia e della necessità della testimonianza.

La seconda tipologia testimoniale è quella dei carnefici, i nazisti, che facevano funzionare il sistema in maniera tale da ottenere un massimo di razionalità e di rendimento: criminali aguzzini, figli della propria buona coscienza di aver soltanto obbedito agli ordini, di aver fatto soltanto il proprio dovere. Lanzmann denuncia dolorosamente la rimozione burocratica, ma insieme ci comunica che è ingenuo credere che commettendo omicidi di massa, sia impossibile ridiventare quello che si era prima. La tecnica incalzante del domandare di Lanzmann fa sì che per tutti questi testimoni si sveli una qualche forma di colpa profonda nascosta che diventa l'elemento dirompente della narrazione.

Infine i Polacchi, testimoni indifferenti o consenzienti, alle prese con il fiume carsico dell'antisemitismo nazionale. Questi testimoni, forse implicati in storie di discriminazione e di delazione, tendono a non farne che un problema di estraneità degli Ebrei all'ethos nazionale e a riprendere le motivazioni forse tante volte sentite nelle prediche sull'obbrobrio del popolo deicida. La loro cattiva coscienza della rapacità, dell'indifferenza e del sadismo dimostrati è tenuta con cura fuori da quella spinta a CONFESSARE e liberarsi del senso di colpa

Per concludere, qualche nota più direttamente filmica.

*Shoah* sfugge tanto al documentario quanto alla fiction, prendendo a prestito da quest'ultima qualche effetto tecnico, mostrando per esempio in apertura dapprima un paesaggio idilliaco di boschi e di acque oggi dove era il campo di sterminio, ma riconduce subito il presente al passato come viene detto da una voce off. Questa tecnica ritornerà più volte.

*Shoah* è cinematograficamente il manifesto del lavoro di Lanzman sul Tempo e la Memoria e soprattutto sullo statuto della testimonianza e della narrazione

Ad annodare i diversi fili temporali, il passato prossimo di vite spezzate che si sono faticosamente ricostruite, il presente del riprecipitare nell'incubo dei ricordi, il passato remoto di morte quotidiana, il futuro di una giustizia non più che sognata, c'è il regista intervistatore che abilmente lavora ad annodare i diversi fili delle memorie soggettive: la memoria spesso rimossa dei sopravvissuti, la memoria reticente dei testimoni polacchi, la memoria burocratica dei carnefici.

Così si capisce come Lanzman lavori spesso su campi lunghi e lunghissimi poi chiuda sui volti, stia loro addosso con la macchina da presa con una visionarietà partecipe; ne nascono dei ritratti singoli e di gruppo che muovono, ciascuno, da un fatto di cronaca vissuto come evento in un ambiente tanto drammatico, ma i ritratti per noi si sono elevati in modo assai particolare a elzeviro, a simbolo, a riflessione: vale a dire non solo a letteratura ma, a storia perché appartengono a quel tipo di narrazione che muove non soltanto dall'ispirazione del suo autore, ma dal testimone di verità a futura memoria.

Il posto che il regista accorda ai testimoni è senza precedenti, e in più egli è innovativo poiché riprende le interviste in sincrono, grazie all'utilizzo di una camera e di un registratore portatili.

Sotto il profilo tecnico, i piani in movimento (panoramiche, carrellate, ecc.) non sono scelti al solo fine di rendere drammatiche le sequenze, benché ogni tanto producano questo effetto. Essi contornano i piani fissi che non vengono ritoccati in montaggio e compaiono nel blocco originale. Lo spettatore incontra frontalmente il testimone e ascolta ciò che dice senza essere distolto

dall'immagine in movimento.

Qui sta la positività in senso cinematografico di un percorso che è un racconto in immagini e parole che non ha nulla a che vedere con una visione idealizzata del passato, perché la strategia dell'assemblaggio è caratterizzata da una forte demarcazione critica ed euristica rispetto a ciò che è stato.

E' probabile che una considerazione più tranquilla e distanziata nei confronti dell'argomento tra passato e futuro, uno studio che non sia una semplice nota critica di cinematografia sarebbe in grado di cogliere fili rossi molto più intimi, capaci di collegare tra loro ricordi e giudizi personali apparentemente eterogenei e assemblarli non secondo un ordine cronologico, ma oggettivo, storico. Resta il fatto che *Shoah* è un film che ti lavora dentro.

Dategli tempo dopo averlo visto di lievitare nella memoria e nel gioco di rifrazione tra presente e passato, capirete come Lanzmann finisca anche volutamente per mettere in scena confrontandoli e contrapponendoli i tre modi del Tempo attraverso i ricordi. Ne esce il ritratto di una generazione che tranne che per le vittime non ha guardato nei suoi ricordi per saldare i debiti col passato, nemmeno nella finzione scenica. Ma è proprio in questa differenza tra ciò che un momento umano è stato e ciò che la storia lo ha chiamato a diventare che si gioca quel vissuto che troviamo in *Shoah* e nei suoi documenti visivi.

Un'idea davvero rivoluzionaria. E non solo per la Shoah.

## SCHEDA

### *Shoah* [Distruzione]

Claude Lanzmann, Francia, 1985, col., 570'

Lanzmann iniziò a lavorare a *Shoah* nel corso dell'estate del 1974. La realizzazione del film avvenne dopo la lettura di migliaia di pagine sul tema e viaggi e sopralluoghi, ricerche minuziose e spesso rischiose di nazisti, di gente comune, dei sopravvissuti che avevano trascorso una parte della loro vita all'interno dei luoghi del genocidio.

Il film ha richiesto undici anni, di cui cinque dedicati alla selezione e al montaggio delle 350 ore di interviste, raccolte in tutto il mondo, e di riprese sui luoghi dello sterminio.

Immane riflessione sulla distruzione degli Ebrei d'Europa, *Shoah*, della durata di nove ore e mezza, costituisce un'opera capitale per comprendere l'offesa subita da una parte della popolazione europea negli anni tra il 1941 e il 1945.

La RAI trasmise, negli anni ottanta, per due volte *Shoah*, avendo provveduto al doppiaggio del film. La versione in italiano della RAI non rispetta però la complessità linguistica del film.

Di *Shoah* è possibile una visione antologica. La scelta è condizionata agli interessi e agli scopi conoscitivi di chi la attua.

Personalmente in varie occasioni ho proposto cinque sequenze, procedendo secondo una interpretazione del lavoro di Lanzmann che mette a nudo la complessità dissimulata dei rapporti interni alla comunità chiusa che era il lager, Ne viene un panorama esistenziale ambiguo: le biografie dei vinti e la loro condizione psicologica caratterizzata dal legame complesso tra VITTIME e CARNEFICI. Le testimonianze delle prime contrastano nettamente per la forza e L'UNIVOCITA' DEL LORO DOLORE con l'insensibilità morale degli altri testimoni, i Polacchi in particolare.

1 - dalla sequenza di apertura a Chelmo fino alla sequenza dei contadini polacchi che testimoniano davanti alla chiesa del paese

Tutti i fili della narrazione vi sono proposti; oltre alla testimonianza della cattiva coscienza, della rapacità, dell'indifferenza e del sadismo dimostrati da parte dei

Polacchi, si dimostra anche come sia tenuta con cura fuori da loro ogni spinta a CONFESSARE e liberarsi del senso di colpa.

La sequenza si chiude con l'immagine di un camion che avanza mentre viene letta da una voce off una circolare del giugno 1942 sui miglioramenti da apportare ai camion utilizzati come camere a gas. La ditta che li produceva è tuttora operante in Germania.

Lanzmann denuncia dolorosamente la rimozione burocratica, ma insieme ci comunica che è ingenuo credere che commettendo omicidi di massa, sia impossibile ridiventare quello che si era prima.

## 2 - le testimonianze intrecciate della SS Franz Suchomel e di Abraham Bomba

L'autore non esita a reinserire il barbiere Bomba in un ambiente di lavoro che fu il suo con lo scopo di reimmedesimarlo e insieme attraverso la finzione di rinforzare nel testimone e nello spettatore la consapevolezza dei processi di estraneazione e di immedesimazione.

Nessuno ritorna indenne dallo sterminio. Si è partiti per sempre. E infatti Suchemel non è cambiato, non capisce.... Nei nazisti l'umanità è presente in una frazione infinitesimale. Quello che interessa a Lanzmann in questo personaggio è proprio il movimento verso la dimensione burocratica dello sterminio. Anche i nazisti hanno un'anima, ma alla fine lui non ha un'elevazione, per quanto piccola.

## 3 - Rudolf Vrba racconta della complessità dei campi di Theresienstadt e Auschwitz

## 4 - Jan Karski descrive le condizioni del ghetto di Varsavia e richiama alle corresponsabilità degli alleati "che non sapevano"

## 5 - Lohame Haghettot e altri testimoni raccontano la rivolta del ghetto di Varsavia

Simha Rottem chiude il film con le parole: " E mi ricordo di un momento in cui ho provato una specie di quiete, di serenità, in cui mi sono detto: "Sono l'ultimo degli ebrei, aspetterò il mattino, aspetterò i tedeschi".

Dopo aver girato nel 1994 *Tsahal*, Lanzmann, dodici anni dopo *Shoah*, arriva sullo schermo nel 1997, con un video in francese di un'ora circa, *Un vivant qui passe* [Un vivente che passa], "Ho realizzato *Un vivant qui passe* a partire dall'intervista che Maurice Rossel mi ha concesso nel 1979, quando giravo *Shoah*. Per delle ragioni di lunghezza e di architettura avevo rinunciato a trattare direttamente nel mio film il tema straordinario di Theresienstadt, al contempo centrale e secondario nello svolgimento e nella genesi della distruzione degli Ebrei d'Europa". Così Claude Lanzmann nella lunga didascalia che scorre, bianca su nero, con i primi fotogrammi del film.

Rossel, all'epoca rappresentante della Croce Rossa a Berlino, rievoca le sue visite del settembre del '44 al campo di concentramento di Auschwitz e, quella di poco precedente nel giugno, alla fortezza di Theresienstadt, a 80 chilometri da Praga, campo di transito per ebrei, camuffato dai nazisti ai fini della propaganda da ghetto modello. Al suo ritorno a Berlino aveva redatto un rapporto, che testimoniava come la messa in scena tedesca avesse perfettamente funzionato: del ghetto, ove gli ebrei vivevano in condizioni spaventose e con indici di mortalità elevatissimi, Rossel aveva dato invece un'impressione positiva. Trentacinque anni più tardi, incalzato da Lanzmann, Rossel dovrà convincersi di quanto poco i suoi occhi avessero visto.

Lanzmann ha pubblicato i dialoghi di *Shoah*, Paris, Fayard, 1985 (tr. it. *Shoah*, Milano,

Rizzoli, 1985), e di *Un vivant qui passe*, Paris, Arte/Les éditions des Mille et une nuits, 1997.

Ha curato inoltre il volume collettaneo *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, 1990,

che ospita alcuni suoi saggi e le prefazioni a *L'Oiseau n' a plus d'ailes*.

*Les lettres de Peter Schweifert*, Paris, Gallimard, 1974 (tr.it. *Con le ali spezzate. Lettere di Peter Schweifert*, Milano, Rizzoli, 1976)

A Lanzmann è dedicato buona parte del libro *Il racconto della catastrofe. Il cinema di fronte ad Auschwitz*, a cura di Francesco Monicelli e Carlo Saletti, CIERRE edizioni, 1998

*Conversazione tenuta presso la Fondazione Serughetti La Porta di Bergamo il 5 ottobre 1998.*

*Testo rivisto dall'Autore*



Fondazione Serughetti Centro Studi e Documentazione La Porta

viale Papa Giovanni XXIII, 30 IT-24121 Bergamo tel +39 035219230 fax +39 0355249880 [info@laportabergamo.it](mailto:info@laportabergamo.it)