DOPPIOZERO

Tre sguardi sulla Shoah

Giampiero Frasca 1 Febbraio 2016

Un'uscita concomitante sugli schermi italiani offre l'opportunità per una riflessione sull'attuale valore narrativo della memoria. Di *quella* memoria. Che non può non essere condivisa e che non può ritenersi esclusiva. *Il labirinto del silenzio* , *Il figlio di Saul* e *Una volta nella vita*, pur circolando in Europa e tra i vari festival da qualche tempo (più di un anno, nel caso del primo e del terzo), escono a ridosso del 27 gennaio e autorizzano alcune considerazioni incrociate, possibili in virtù del tema comune, della coincidenza della presentazione al pubblico italiano e dell'eventuale scopo didattico per cui potrebbero essere utilizzati.

Se la memoria è il basso continuo e spesso ossessivo per ogni operazione di questo tipo, due di questi tre film declinano la loro essenza sulla *necessità* di ricordare, sebbene in contesti diversissimi tra loro per epoca, situazione e percorso formativo personale dei protagonisti (sulla stessa necessità, citiamo *en passant* un'altra pellicola di imminente uscita, *Remember* di Atom Egoyan, in cui l'anziano ebreo protagonista – interpretato da Christopher Plummer – rincorre metaforicamente una vendetta prima che la demenza senile gli renda totalmente incomprensibile la ragione del suo agire).

Il labirinto del silenzio (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014), diretto dal milanese di nascita ma tedesco d'adozione Giulio Ricciarelli, germina su un buco nero della storia tedesca che avrebbe rischiato di tramutarsi in rimozione del senso di colpa nazionale. Utilizzando consuetudini e peculiarità del cinema d'inchiesta, il film racconta uno degli aspetti meno conosciuti del dopoguerra, la sostanziale ignoranza, nella Germania giunta alle soglie degli anni Sessanta (il film è ambientato a Francoforte nel '58) del reale volume di atrocità compiute ad Auschwitz, ritenuto dai più un campo di lavoro come tanti altri. L'indagine condotta da un giovane e ambizioso procuratore sui crimini commessi nel *lager* polacco e il tentativo di condannarne dopo più di un decennio i responsabili non rappresentano solo l'apertura di un autentico vaso di Pandora altrimenti

trascurato, ma soprattutto esprimono l'ardito tentativo di andare oltre le conclusioni istituzionali della Guerra (il processo di Norimberga) e rendere possibile, mediante l'indispensabile scotto da pagare, la riconciliazione della generazione dei figli rispetto alle atrocità realizzate da quella dei padri. Attraverso la figura del procuratore, infatti, Ricciarelli coniuga generale e particolare, vicenda pubblica (il rimosso storico) e rivelazione privata (la dolorosa accettazione che anche il padre del procuratore, come tutta la nazione, fosse nazista), in un percorso di conoscenza che coincide con l'inchiesta ma scava all'interno della colpa per assumerne la piena responsabilità, intesa come unica via d'uscita eticamente ammissibile per la nazione. Un tragitto, quello della conoscenza, ancora più complesso rispetto a un'indagine comunemente intesa, perché la colpa ha contorni sfumati e indefiniti, nascosta com'è tra le pieghe di una società che ha ripreso faticosamente la propria quotidianità, allontanando da sé i recenti fantasmi e giustificandosi nell'indulgenza di un obbligo di servizio compiuto per volontà altrui. I volti degli aguzzini che si susseguono davanti al procuratore sono segnati dal tempo e dalla fatica, hanno sguardi spenti, silenziosi e confusi, più ottusi che minacciosi, immobili nell'attesa incredula che il giudizio possa realmente adempiersi, una rappresentazione plastica che nella sua grigia convenzionalità sarebbe piaciuta alla Arendt.

Piccola nota a margine rispetto al rilievo sulla responsabilità nazionale: il film è stato designato dall'industria tedesca come candidato all'Oscar per la Germania; si è fermato alla *short list* di nove titoli, senza entrare nella cinquina definitiva di *nomination*. Anche questo, nella sua banalità, è un modo per fare i conti con il proprio passato.

In *Una volta nella vita* (*Les héritiers*, 2014) di Marie-Castille Mention-Schaar, la memoria è invece proiettata nelle contraddizioni contemporanee, con lo scopo di evitare il distacco delle nuove generazioni da una materia spesso avvertita come troppo distante e con il miraggio di proporre una lezione valida anche per l'attuale società multietnica. In un liceo di Créteil, comune a sudest di Parigi in cui convivono quasi trenta etnie differenti, un'insegnante propone alla sua problematica classe di partecipare a un concorso sulla Resistenza e la Deportazione, superando l'iniziale disinteresse dei suoi studenti e le perplessità dei colleghi e del direttore della scuola. Vicenda edificante tratta da una storia vera, nella quale si riconosce tutta una serie di altre storie già viste al cinema con ben altri risultati estetici ed espressivi e il cui limite risiede soprattutto nel non

saper bilanciare adeguatamente il lato compassionevole con quello meramente divulgativo. Il film della Mention-Schaar è in pratica una netta virata in positivo dello scorato scetticismo prospettato da Laurent Cantet ne *La classe*: se quest'ultimo terminava indicativamente con due inquadrature sull'aula tristemente vuota, segno inequivocabile del fallimento pedagogico narrato fino a quel momento, *Una volta nella vita* inizia con immagini simili, in attesa che quelle stesse aule si riempiano fornendo l'opportunità di una ottimistica rivalsa educativa. Che giunge attraverso l'opera di un'insegnante paziente e tenace, la cui disadorna sobrietà la rende apparentemente differente dalla genìa dei *vari Keating*, anche se, di fatto, appartiene allo stesso usurato cliché di catalizzatore di attenzione, dispensatore di saggezza e distributore di sensibilità, peculiarità imprescindibili nella narrazione della quasi totalità dei successi formativi visti al cinema. L'assunto su cui il film basa la sua esplorazione in un passato estraneo è fondato sull'atto di *vedere*, sul quale insistono gli insegnamenti in classe («Non esistono immagini innocenti», è l'ammonimento della docente ai suoi allievi), il reperimento del materiale per il concorso e a cui alludono anche i vistosi occhiali dell'insegnante protagonista (un'insolita montatura di corno dal ponte spesso e arcuato che ricorda da vicino molti degli occhiali visti nelle immagini scattate nei magazzini dei campi di sterminio). L'ipotesi di una riflessione sulla portata dell'immagine e sulle sue possibilità di indagare concretamente il passato è tuttavia stemperata da un'esplicita vocazione didascalica, la quale spesso – e questo caso non fa eccezione – si lega all'intento didattico esclusivamente per mezzo di una vuota allitterazione.

Meditazione sulle logiche dello sguardo che in *Il figlio di Saul* (*Saul fia*, 2015) diventa l'autentico fulcro drammatico. Nell'opera prima di László Nemes, la Shoah, più che il tema, rappresenta il parametro concettuale per inserirsi in una suscettibile controversia sull'abiezione che ha origini lontane, almeno quanto l'indicibilità iconica ed espressiva dichiarata da Adorno al termine degli anni Quaranta («Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie» fu il celebre motto). Un tabù rappresentativo che nella sua assenza assoluta e non conciliabile incarna da sempre un orrore ineffabile, evocabile e non descrivibile, perché, secondo questa prospettiva, la "Soluzione finale" avrebbe prodotto un vuoto esistenziale incolmabile con le consuete categorie intellettuali e descrittive. Tale fu il pensiero di Elie Wiesel (che attaccò duramente la miniserie televisiva diretta da Marvin J. Chomsky, *The Holocaust*, in *Trivialaizing The Holocaust*, «New York Times», 16 aprile 1978) e di Claude Lanzmann, che riguardo allo stesso sceneggiato polemizzò aspramente con uno degli editorialisti di «Les Temps

Modernes», Christian Zimmer, favorevole alla diffusione della Storia per immagini, al punto da costringerlo alle dimissioni (lo stesso Lanzmann dimostrerà nel 1985 la sua irriducibilità raccontando l'orrore nelle oltre nove ore di *Shoah* facendolo evocare unicamente attraverso la testimonianza dei sopravvissuti). Ma l'elenco, pur limitandosi alla gente di cinema, è piuttosto nutrito e non meno polemico: Jacques Rivette, ai tempi ancora sofisticato critico, si scagliò contro l'enfatico movimento di macchina di Gillo Pontecorvo sul corpo esanime di Emmanuelle Riva abbarbicato alla rete di recinzione elettrificata nel finale di *Kapò* (1960), dichiarando nei confronti del regista «le plus profond mépris» (*De l'abjection*, in «Cahiers du cinéma», n° 120, giugno 1961), parole su cui s'inserirono gli strali di Jean-Luc Godard, che fece della famigerata carrellata una questione etica, e di un altro celebre critico, Serge Daney, per il quale la condanna di tale movimento della macchina da presa divenne «il dogma universale», la discriminante virtuosa che scavava un solco ideologico all'interno dell'umanità (Serge Daney, *Persévérance*, POL, Parigi, 1994).

Consapevole di perseguire una morale dello sguardo e non di realizzare un racconto morale, Nemes s'inserisce direttamente all'interno del tabù rappresentativo attraverso una vera e propria dichiarazione d'intenti iniziale. In un'inquadratura completamente sfocata su uno sfondo di vegetazione indistinta, giunge dalla profondità una sagoma che rivela le sue fattezze soltanto quando si approssima all'obiettivo della cinepresa, in modo da mostrare il suo volto in primo piano: è così che Saul, il protagonista del film, ottiene la legittimazione visiva al racconto della sua storia, evidenziandola rispetto a milioni di altre storie possibili, tutte egualmente drammatiche. È quello il momento, selettivo, in cui la narrazione *aderisce* letteralmente all'individuo, il punto di passaggio in cui il flusso privato (sottolineato da lunghe riprese in continuità concentrate sulla nuca o sul volto del personaggio) s'introduce nel flusso collettivo e lo attraversa, incurante di esso finché la forza di ciò che sta fuori dalla propria realtà non penetra all'interno, ostacolandone i disegni. Assecondando la propria intransigente etica dello sguardo, Nemes sancisce un livello probabilmente definitivo sulla narrazione della Shoah, costruendo una dimensione speculativamente geometrica (i piani sul protagonista stretto nello spazio claustrofobico del formato 1,37: 1), al cui interno si agita il tormento della *monade* (l'ossessione per il seppellimento di un ragazzo che è convinto sia suo figlio) totalmente slegata dal contesto tragico in cui si muove. Il *lager* in cui Saul svolge l'incarico di Sonderkommando, il dolore dei corpi destinati alla morte, le camere a gas, gli inceneritori, le fosse comuni, in una parola: la tragicità visiva della Storia è lasciata fuori dai margini dell'inquadratura o relegata nell'indistinto di uno sfondo che per scelta di obiettivi della cinepresa e chiusura del diaframma

non compare mai a fuoco. Nel rispetto del criterio di *irrappresentabilità*, *Il figlio di Saul* si rende cieco ma acuisce tutti gli altri sensi: ciò che non si vede perché appartenente al moralmente inenarrabile si addensa percettivamente in una fertile e spesso intollerabile intensità sonora fatta di fuochi crepitanti, ordini perentori, urla disperate, colpi d'arma da fuoco, clangori lancinanti, lingue incomprensibili l'una all'altra che si rincorrono echeggiando.

Il lavoro di Nemes è teoretico, non empatico. Lo spettatore segue Saul nel suo vano tragitto geometrizzante immerso nel Caos, non s'identifica con lui mentre tenta di compiere la sua irrazionale impresa. La percezione è di malessere, non di commozione.

È un modo eccentrico di riferirsi alla Shoah, forse l'unica maniera ancora possibile di ascendere al rango di pellicola che rimane saldamente nella memoria, anche oltre la contingente commozione del Giorno che celebra la memoria stessa.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

