Università degli Studi di Roma Tre

Dottorato in
«Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti»
XX ciclo / anno accademico: 2007/08

Dottorando:
Andrea Minuz

Tutor:
Prof. Giorgio De Vincenti

Titolo della tesi:

***Schindler's List* / *Shoah*: la post-memoria e il dibattito sui limiti della rappresentazione. Un'analisi culturalista**

INDICE

Premessa

Introduzione
I film sulla Shoah, la testualità della memoria e i *racconti fondativi* della modernità

0. *Ipotesi preliminari sulla testualità, la memoria e la circolazione dell' "energia sociale"* pag. 4
1. *La cultura dell'Olocausto e la memoria della Shoah (un luogo negoziale dei racconti fondativi)* » 18
2. *Lettura tematica e lettura pragmatica della rappresentabilità* » 28
3. *Un nodo conflittuale del presente* » 36
4. *Presentazione del lavoro* » 40

I.
La memoria sostitutiva e la saturazione dell'immaginario (l'ambivalenza della fascinazione postmoderna)

0. *Le aporie della post-memoria* » 46
1. *LEGO concentration camp* » 55
2. *Documenti e icone dell'atrocità (un interludio)* » 63
3. *La cultura dell'Olocausto e lo spazio della rappresentabilità. Elementi per una storia visuale* » 69

II.
La memoria immaginaria e il melodramma
(sulla "americanizzazione" dell'Olocausto)

0. *Introduzione* » 83
1. *I margini del discorso sociale* » 89
2. *Identità ebraica e identificazione americana* » 93
3. *You look like an american girl* » 99
4. *Un melodramma nel cuore del* Washington Mall (*la vittima come luogo dell'enunciazione impersonale)* » 105
5. Schindler's List *e il dislocamento dell'eccesso («analisi della shower scene»)* » 114

III.
Un significante al servizio dell'immaginazione teorica: la natura discorsiva e il valore d'uso dell'*irrapresentabile*

0. *Introduzione (l'irrapresentabile e gli emblemi del modernismo)* » 125
1. *La formazione di uno spazio discorsivo* » 135
2. *L'iconoclastia e il divenire testimoniale della critica della rappresentazione* » 141
3. *Dalla critica della rappresentazione all'etica dello sguardo (memoria e modernità)* » 150
4. *Dall'etica dello sguardo all'etica del discorso (conclusioni)* » 161

IV.
Schindler's List e *Shoah*. Asimmetrie, strategie discorsive e circuito economico-culturale della produzione di memoria

0. *Da* Shoah *a* Schindler's List *e viceversa* » 172
1. *La connotazione morale di Hollywood e le strategie di marketing di* Schindler's List » 179
2. *Il modernismo popolare e i margini dell'opposizione binaria* » 187
3. *La memoria e le asimmetrie della comunicazione globale* » 197

Tavole delle immagini » 203

Bibliografia » 205

Premessa

Pensato inizialmente come un lavoro di ricostruzione critica del dibattito e dell'opposizione culturale che ha coinvolto quelli che unanimemente sono ritenuti i due testi filmici più importanti con cui il cinema europeo e hollywoodiano hanno raccolto la sfida rappresentativa dell'evento cardine del XX secolo – *Shoah* di Claude Lanzmann e *Schindler's List* di Steven Spielberg – la ricerca che qui presentiamo si è poi allargata fino a tentare di portare un contributo alla definizione di quello spazio pubblico condiviso e della rete di discorsi sociali in cui ha preso forma l'idea stessa dell' *irrapresentabilità* di un evento. Ci si è resi conto che ai margini di questa opposizione binaria che avevamo scelto di discutere, non vi erano solo due differenti contesti da ricostruire ma una più ampia formazione discorsiva in cui si articola l'interminabile gioco di continuità e fratture della costruzione del *visibile* nella nostra società. Il noto

dibattito sui limiti della rappresentazione – dibattito in cui anche il cinema si è trovato intercettato in modo decisivo – si è così imposto ai nostri occhi, non come un campo isolato ma bensì nei termini strategici di uno spazio conflittuale contaminato ed esposto agli interessi del lavoro culturale, della teoria, dell'ideologia e dell'identità. In quanto tale esso non sfugge né alla storicità e alla contingenza, né all'ambito economico-culturale in cui si definisce la circolazione delle immagini nel mondo contemporaneo.
Ponendo al centro del nostro interesse l'interazione tra le pratiche discorsive specifiche dei contesti in cui i film agiscono e si legittimano (e cercando di superare la stessa dicotomia tra *testo* e *contesto* per mostrare il lavoro di un sistema culturale sincronico) questa tesi vuole essere un contributo all'ampio alveo di studi e analisi di impostazione culturalista che rivolgono la propria attenzione alla dimensione *pubblica* del cinema e alla *performatività* dei discorsi che attorno ad esso, e a partire da esso, si producono.

A notorious Nazi once said that when he heard the word “culture” he reached for his revolver. Now, it seams, every time we hear the word “Nazi” we reach for our culture.
(J. E. Young)

Introduzione
I film sulla Shoah, la testualità della memoria e i *racconti fondativi* della modernità

0. *Ipotesi preliminari sulla testualità, la memoria e la circolazione dell' "energia sociale"*

Collaboratrice della rivista «Life» e divenuta nel 1942 fotografo ufficiale dell'aviazione americana, Margaret Bourke-White segue l'avanzata vittoriosa delle truppe del generale Patton fin dentro i cancelli di Buchenwald, dove l'esercito americano entra l'11 aprile del 1945. Qui riesce a scattare alcune fotografie che in breve tempo sconvolgeranno i lettori di tutto il mondo. Tra queste vi è la celebre immagine di un gruppo di sopravvissuti che dietro un recinto di filo spinato osservano come fantasmi i loro liberatori[1]. Molti anni dopo, Marianne Hirsch studiosa dell'Olocausto e figlia di sopravvissuti rimane particolarmente colpita dalla prima pagina dell'edizione di *Maus* pubblicata nel 1972, e in particolare dal modo in cui Art Spiegelman rielabora la stessa fotografia di Margaret Bourke-White. Questa precisa immagine disegnata è infatti ciò che la spinge a definire come *post-memoria* il controverso rapporto che la cosiddetta seconda generazione instaura con l'evento:

[1] Cfr. E. Keller, *Margaret Bourke-White: A Photographer's Life*, Lerner, Minneapolis, 1996.

> la post-memoria, più specificatamente, descrive il rapporto dei figli di coloro che sono sopravvissuti a un evento traumatico (sia culturale che collettivo) con le esperienze provate dai loro genitori, esperienze di cui "hanno memoria" solo grazie alle storie e alle immagini con cui sono cresciuti e che possiedono una forza talmente potente e colossale da trasformarsi in ricordi veri e propri. Ho elaborato questa teoria per la prima volta dopo aver letto *Maus*, di Art Spiegelman, nel quale l'autore rappresenta la storia dei suoi genitori, sopravissuti all'Olocausto[2].

Spiegelman infatti non si limita a tradurre la fotografia di Bourke-White in un fumetto. Disegnando delle piccole prese ai quattro angoli del rettangolo e indicando con una freccia accompagnata dalla parola "Poppa" un prigioniero della seconda fila, costruisce l'immagine come proveniente da *un album di famiglia*. Nel far ciò sottolinea, secondo Hirsch, l'incapacità di «immaginare il passato del proprio padre se non attraverso immagini divenute di dominio pubblico, vere e proprie icone, ormai entrate a far parte della sua stessa coscienza e del suo album di famiglia»[3]. Il lavoro di Spiegelman diventa così il sintomo di una possibile trasmissione del ricordo e di una redenzione dell'incomprensibilità dell'Olocausto che può darsi anche attraverso le forme della cultura popolare e della penetrazione della memoria nell'immaginario postmoderno. Nonostante la fotografia costituisca ormai un'*icona dell'Olocausto* essa funziona nel ragionamento di Hirsch anche come il motore di una riscrittura positiva e di un

[2] M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photograph and the Work of Postmemory*, in «The Yale Journal of Criticism» (spring 2001), pp. 5-37; tr. it., in *Storia della Shoah,* Vol. III. *Riflessioni luoghi e politiche della memoria*, cit., p. 389-390. Il riferimento è a M. Hirsch, *Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory*, in «Discourse», n. 15, 1993, pp. 3-29.

[3] M. Hirsch, *Surviving Images*, cit., p. 390.

nuovo legame intersoggettivo con un passato altrimenti inconoscibile.

Alcuni anni prima che appaia la prima edizione di *Maus*, l'artista ebreo di origine russa Boris Lurie, sopravvissuto a Buchenwald e trasferitosi poi negli Stati Uniti, lavora ad un collage che terminerà nel 1964. Intitolato *Saturation Painting*, esso incornicia la fotografia di Margaret Bourke-White all'interno di un reticolato composto di immagini prelevate da riviste pornografiche. La giustapposizione dei corpi scheletrici ritratti dalla fotografa americana e le pose erotiche della pin-up colta nell'atto di togliersi i vestiti, intrecciano il desiderio e il terrore dell'osservatore forzandolo ad *urtare* lo sguardo contro il proprio stesso voyeurismo. Pressoché sconosciuto – se paragonato al successo del fumetto di Spiegelman – il provocatorio lavoro di Lurie può essere considerato come uno dei primi *gesti* di trasgressione di un altro postmoderno, per così dire. Ovvero di un modo radicalmente critico di pensare il rapporto tra la nostra cultura visuale e la persistenza della memoria.

Nel 1994 l'artista Alain Schechner mette in rete sul suo sito uno dei lavori di *morphing* che compongono la serie intitolata *Taste of a New Generation*. Attraverso una progressiva transazione l'utente vede un codice a barre trasformarsi progressivamente in un gruppo di prigionieri di un campo di concentramento ritratti in una posa che ricalca la fotografia di Bourke-White (*Barcode to Concentration Camp* – 1994)[4]. La disumanizzazione della vita umana ridotta ad una cifra all'interno dei campi, viene qui evocata attraverso la sua riduzione binaria in una immagine

[4] http://dottycommies.com/artist/schechner.

smaterializzata che prende forma sotto i nostri occhi, enunciando una distanza dell'osservatore che dunque non è più solo temporale o culturale rispetto allo sguardo di Margaret Bourke-White, ma anche precisamente *referenziale*. La stessa fotografia attraversa dunque il piano della denuncia e del documento storico per trovarsi poi al centro di tre opposte *acquisizioni simboliche*. È solo uno tra i molti esempi possibili della circolazione, della riscrittura e degli *effetti di dispersione* delle immagini della Shoah che abitano ormai questo variegato spazio della costruzione di memoria e definiscono in modo controverso l'orizzonte della sua *rappresentabilità*. È su questo sfondo che intendiamo innanzitutto collocare il nostro lavoro.

Nel presentare l'orizzonte metodologico di una delle più complete e articolate opere enciclopediche dedicate alla Shoah pubblicate recentemente nel panorama dell'editoria italiana, i curatori delineano i confini del quadro conoscitivo di un evento che da tempo non è più affidato soltanto alle ricostruzioni storiche tradizionali, con la loro imponente mole di testimonianze e documenti, ma ha bensì ormai mobilitato:

> il contributo dell'insieme delle scienze sociali dall'antropologia alla psicologia, ma anche la riflessione filosofica su problemi etici (comportamenti, responsabilità, colpe) ed epistemologici (razionalità, contro-razionalità, conoscenza); quella letteraria, estetica, e di nuovo epistemologica sul problema delle rappresentazioni (storiche, letterarie, artistiche) e dei loro contributi alla conoscenza; ma anche le definizioni giuridiche, e per esempio, le valutazioni economiche di quegli eventi[5].

[5] M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullivan, E. Traverso, *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, Vol I., Torino, Utet, 2005, pp. IX-X. All'iniziativa partecipano storici italiani e internazionali, così come numerosi studiosi provenienti da altre discipline, coordinati da un comitato scientifico composto da Omar Bartov della Brown University (Providence), Philippe Burrin dell'Institut Universitaire des Hautes Etudes Internationales di Ginevra, Dan Diner della Hebrew University Jerusalem,

All'interno dello spazio pubblico ha dunque progressivamente preso forma anche una più ampia nozione di *cultura* innervata dalle riflessioni sulla memoria e i suoi dispositivi che ha fatto della Shoah *il paradigma della costruzione stessa di memoria* nella nostra società. Parallelamente anche la critica alle ambiguità e ai paradossi di questa ossessione memoriale (di cui avremo di dar conto nel corso del lavoro) è ormai stata ampiamente avviata. La riflessione delle scienze sociali e della critica culturale accademica tenta di sfuggire dalle ingombranti generalizzazioni del termine (la memoria come *parola-valigia* istituzionalizzata nel cosiddetto *giorno della memoria*) rielaborando le sue implicazioni nel quadro di declinazioni più sofisticate e specifiche – la *testimonianza* e i *memoriali*, l'insieme dei *dispositivi commemorativi* e il concetto di *archivio*, o ancora il *trauma* utilizzato anche come categoria interpretativa dei testi culturali per rileggere lo stesso processo di modernizzazione della società occidentale. Ritagliata e tradotta dal discorso teorico o dispersa nel senso comune e nell'utilizzo pubblico, la memoria tuttavia transita nei testi come quella potente forma di *energia sociale* che sembra definire una decisiva, specifica "illusione" della nostra epoca[6]. Nell'utilizzo del

---

Saul Friedlander della University of California e Simon Levis Sullam dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Tra gli italiani sono presenti Marina Cattaruzza dell'Università di Berna, Marcello Flores dell'Università di Siena e Enzo Traverso, docente di Scienze Politiche all'Université Jules Verne di Amiens.

[6] Attorno alla memoria si intrecciano ormai temi politici e culturali che vanno dagli ambiti della riflessione sull'identità, l'esperienza e la narratività (come nel caso delle scienze sociali), alle ricerche delle neuroscienze, o al processo di digitalizzazione degli archivi, e molto altro ancora. La memoria intesa come questione foucaultina di potere è evocata anche nei resoconti delle lotte tra i grandi trust dell'informatica per la gestione dei motori di ricerca sulla rete. Si tratta dunque di un operatore teorico trasversale e costitutivamente

termine *energia sociale* mi riferisco qui specificatamente ai lavori di critica letteraria di Stephen Greenblatt, e per estensione all'orizzonte di pensiero del cosiddetto *New Historicism* di cui Greenblatt è considerato padre putativo.

All'interno del più ampio sviluppo degli studi culturali – seppur pressoché incentrato sulla letteratura rinascimentale – il New Historicism ha probabilmente giocato un ruolo propulsivo nel più ampio superamento di una idea di testualità legata a caratteri di unicità e autonomia (se non di una vera e propria *clausura*) dell'opera nei confronti del contesto in cui si genera e di quelli in cui viene letta. Tuttavia i suoi presupposti non si collocano in una contrapposzione o in un rifiuto degli interessi formalisti, bensì nell'idea che essi siano inseparabili anziché estranei a quelli della storia. Così, come notava nel 1992 Marshall Browne: «L'eredità della decostruzione [mi] appare più forte nella sua forma "storicizzata": distaccandosi da se stessi e sovvertendo le proprie premesse, i testi segnano il tempo»[7].

Manifestando la necessità che la prassi interpretativa coinvolga un ampio numeri di testi provenienti da ambiti anche diversissimi tra loro il New Historicism ha in ogni caso ingaggiato un confronto accesso e diretto (quanto interno al mondo accademico americano) con il decostruzionismo letterario. Ed è probabilmente questo *eclettismo esercitato nella convocazione degli oggetti culturali* a caratterizzare in

---

"interdisciplinare", al cui interno si riconfigurano non solo vecchi steccati accademici, quanto soprattutto si tessono e si confrontano eterogenee letture del presente. Se la retorica del progresso ha rappresentato la grande illusione del XIX secolo (sintetizzata e parodiata nel paradosso degli eroi flaubertiani Bouvard e Pécuchet e della loro avventurosa sete di sapere), quella della memoria potrebbe risultare a sua volta come l'illusione decisiva della nostra epoca.

[7] M. Browne, *Contemplating the Theory of Literary History*, in «PMLA», Jan. 1992, p. 16.

modo determinante il metodo neostoricista, lì dove il testualismo decostruzionista tendeva a prelevare i suoi interlocutori all'interno di un canone comunque letterario e colto[8]. Ciò non significa che il testo venga dimenticato oppure letto e analizzato come il mero riflesso prodotto da un contesto. Il passaggio cruciale sta proprio nel vedere il testo come il momento di un contesto culturale più vasto, e nel contempo di considerarlo non come qualche cosa che vada esternamente rapportato al contesto, ma piuttosto come ciò che è in grado di *assorbirlo e riportarlo al suo interno*. Se dunque il New Historicism può rientrare nell'ambito del cosiddetto *contestualismo*, la sua specificità si trova sia nella sostituzione di un testo diacronico (costruito lungo una serie dialogica) con il *testo sincronico* di un sistema culturale, sia in un sostanziale rifiuto della stessa distinzione tra *testo* e *contesto*[9].

Le ricostruzioni che ci offre il New Historicism transitano dunque anch'esse nella cosiddetta critica impegnata nella

---

[8] Il New Historicism manifesta in questo senso i diversi effetti dell'*importazione di teoria* dell'accademia americana. Li dove Yale diventa il luogo in cui si diffonde il verbo di Jacques Derrida, l'Università di Berkeley manifesta una maggiore sensibilità nei confronti del pensiero di Michel Foucault e del marxismo culturale di Raymond Williams. Da qui prende forma una combinazione di tradizioni assolutamente diverse tra loro (che va da Nietzsche all'antropologia interpretativa di Clifford Geertz, da Benjamin alla *microstoria* di Carlo Ginzburg). In Italia in ogni caso il dibattito aperto dal New Historicism è stato privato di una sua specifica risonanza e diluito nel più ampio paradigma dei Cultural Studies. Oltre ad un pionieristico intervento (R. Cesarani, *Nuove strategie rappresentative. La scuola di Berkeley*, in «Belfagor», n. 39, 1984), tra le poche eccezioni si segnalano qui il volume di V. Fortunati e G. Franci, *Il neostoricismo*, Modena, Mucchi, 1996; i numeri monografici di «L'Asino d'Oro» (n. 6, 1993) e di «Studi di Estetica» (n. 13, 1996). Si veda anche la voce *Neostoricismo* in M. Cometa (a cura di), *Dizionario degli Studi Culturali*, Meltemi, Roma, 2004. Sulle distanze e sulle controversie che hanno attraversato il decostruzionismo e il neostoricismo si veda l'intervento dello stesso Derrida, *Some statements and truisms about neologism, newisms, postisms, parasitisms and other smallseismisms*, in D. Carroll (a cura di), *The States of "Theory": History, Art, and Critical Theory*, Stanford Univeristy Press, 1990, pp. 63-94; tr. it. in A. Crasso (a cura di), Tirrenia, Torino, 1994, pp. 305-326.

[9] Cfr. L. A. Montrose, *Professing the Renaissance : The Poetics and Politics of Culture*, in A. Veeser (a cura di) *The New Historicism*, Routledge, New York, 1989, tr. it., in V. Fortunati, G. Franci, *Il neostoricismo*, cit., pp. 107-130.

ricerca del significato o dei principi di intelligibilità di un'opera, ma con lo scopo di portare elementi alla ricostruzione di un sistema culturale e della dinamica di *scambi* che al suo interno si producono.

Proponiamo un breve esempio a partire dall'espressione *notte e nebbia* (esempio che dunque ci riguarda qui da vicino). Per uno studioso di cinema, ma potremmo dire per lo stesso immaginario collettivo, essa ormai suggerisce immediatamente le immagini del film di Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* (*Notte e Nebbia*, 1956) ed è acquisita nel circuito dei discorsi e della memoria della Shoah come una immagine metaforica, una *figura* del paesaggio della catastrofe dello sterminio – dal momento che per molto tempo è stato uno dei più diffusi strumenti pedagogici nel sistema dell'*educazione alla memoria*. Le traduzioni simboliche a cui si prestano i richiami dell'*oscurità e della nebbia* appaiono indubbiamente efficaci per impressionare nella memoria del pubblico, sin da questa aura di *mistero* portata nel titolo, uno dei primi e più importanti documentari sui crimini nazisti. Si tratta infatti di una connotazione poetico-letteraria decisamente assente in *Résistance et déportation*, il titolo previsto inizialmente per il progetto del film[10]. Ma la dimensione *figurale* di questa espressione, com'è noto soprattutto presso gli storici, è evocata direttamente nella cosiddetta *direttiva per il perseguimento delle infrazioni contro il Reich o contro le forze di occupazione nei territori annessi*, emanata con un

[10] Com'è noto il film è frutto di un progetto commissionato ad Alain Resnais dal *Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale* (CDHGM) e dal *Réseau du souvenir* (un'associazione di ex-membri della Resistenza) nell'ambito delle cerimonie ufficiali del decimo anniversario della liberazione, e in particolare pensato e proposto inizialmente dalla committenza come un complemento audiovisivo dell'esposizione *Résistance, Libération, Déportation*.

decreto del 7 dicembre 1941 dal Maresciallo Wilhelm Keitel nel quadro delle disposizioni denominate appunto *Nacht und Nebel*, nome in codice del "trasferimento" di tutte le persone considerate come una minaccia per il Reich. L'espressione utilizzata dai nazisti si appoggiava dunque anch'essa ad una metafora dietro cui si celava la completa sparizione (senza lasciare traccia alcuna) dei deportati. Dunque il film di Resnais rievoca nel titolo il codice utilizzato nel linguaggio segreto dei carnefici? Non soltanto. Nell'utilizzo dell'espressione *Nacht und Nebel* i nazisti facevano esplicito riferimento all'opera di Richard Wagner *L'Oro del Reno*, in cui il personaggio Alberich, dopo aver forgiato l'anello che rende padroni del mondo e con cui tiene tutti i Nibelunghi in suo potere, indossa l'elmo magico che rende invisibili costruito da suo fratello Mime e si trasforma così in una colonna di fumo mentre intona "*Nacht und Nebel*, *neimand gleich*" ("*notte e nebbia… non c'è più nessuno*"). A sua volta, e in questo caso sulla scia del film di Resnais, *Nuit et Brouillard* è il titolo di una famosa canzone incisa da Jean Ferrat nel 1963, che mette in musica per così dire le immagini del documentario e prolunga nell'ambito della canzone popolare la figura retorica della *notte* e della *nebbia* quale metafora universale della deportazione.

In una prospettiva neostoricista potremmo vedere sin nel titolo del film di Alain Resnais il *luogo negoziale* delle acquisizioni simboliche di un termine in cui le tracce dell'immaginario wagneriano dei nazisti vengono cancellate nell'orizzonte del *dovere della memoria* costruito dal film e tradotto e diffuso da Jean Ferret nei modi popolari della canzone. Ma in un certo senso è anche possibile dire che il

film di Resnais, scegliendo quell'aura poetica e misteriosa contenuta nella formula magica intonata nell'*Oro del Reno*, intende costituirsi come un testo che si colloca all'interno di una *dimensione artistica*, non limitandosi pertanto al solo atto di denuncia manifesto da un titolo come *Rèsistance et dèportation*. La scelta di *Nuit et Brouillard* conferma sia la trasfigurazione sul piano dell'arte del documentario di Resnais, sia la capacità di questo testo di convertire il simbolismo romantico-wagneriano in un poema civile che, nella sua costruzione formale, diventerà nel tempo un punto di riferimento per lo sviluppo dell'idea di modernità cinematografica così come elaborata dalla critica e dalla teoria francese.

Come si vede da questo breve esempio il vero motivo della negoziazione è la *forza semantica* e il potere evocativo che un testo (o una semplice espressione come nel nostro esempio) contiene in origine. I *passaggi* da una zona all'altra di una cultura, di una terminologia e delle sue valenze simboliche, vengono a definire un processo in cui la parola acquisisce un *maggiore potenza discorsiva* o un differente effetto retorico attraverso cui può sovvertire le proprie premesse. Nella prospettiva neostoricista, il modo in cui l'opera di Resnais ha riportato al suo interno, cioè *assorbito* e *rilanciato* in un effetto discorsivo differente, la dimensione figurale contenuta nella metafora di *Nacht und Nabel*, dimostra che il contesto non è qualcosa che si rapporta esternamente al testo, ma piuttosto qualcosa che viene trascinato fin dentro i suoi principi di intelligibilità poiché esso entra nel gioco di una generale produzione di

elementi simbolici che definiscono il *sistema di scambi* di una cultura.

Siamo distanti insomma dalla ingenua capacità di rispecchiamento che l'opera avrebbe rispetto alla società che la ha prodotta, ed è Grennblatt stesso che insiste particolarmente nella frattura che c'è tra una pacifica coincidenza di arte e società e l'istituirsi di una serie di pratiche negoziali e conflittuali che devono essere rinvenute a partire dalla circolazione di *energia sociale* che si mette in gioco. Così nella introduzione del 1988 al suo *Shakespearean negotioation's* – testo che si offre coma una sorta di manifesto metodologico del New Historicism – Greenblatt si domanda:

> Come si determina ciò che può essere rappresentato? In che misura l'oggetto della rappresentazione teatrale è già di per se stesso rappresentazione? Che cosa regola il grado di piazzamento o distorsione della rappresentazione teatrale? Quali interessi vengono serviti dalla messa in scena? Qual è l'effetto della rappresentazione sull'oggetto e la pratica rappresentata? Soprattutto come viene negoziata e scambiata l'energia sociale implicita in una pratica culturale?[11]

Storicismo, nella nuova accezione proposta da Grenenblatt, va quindi contrapposto a *formalismo*, alla autonomia del testo dal proprio contesto di origine, ma anche alla specificità della costruzione del significato nel *fare artistico*, a cui si risponde con il suo pieno inserimento nell'insieme delle pratiche sociali. Come si vede uno dei termini chiave in tal senso, quanto controverso e aperto a varie declinazioni possibili, è proprio quello di *energia*

[11] S. Greenblatt, *The Circulation of Social Energy*, in *Shakesperean Negotiation: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, pp. 1-20; tr. it. parz. in V. Fortunati e G. Franci (a cura di), *Il neostoricismo*, cit., p. 91.

sociale, perchè è qui in ogni caso che si ritrovano gli scambi conflittuali tra la vita sociale e le fruizioni dell'opera:

> In termini generalissimi l'obiettivo del neostoricismo è l'individuazione ed esplicazione delle diverse forme di *energia sociale* circolanti nei testi di una determinata epoca o di un determinato luogo storico, in quanto realtà decisive per la costruzione di qualsiasi discorso culturale, artistico, critico o filosofico. Per energia sociale si intende, in questo caso, la massa effettivamente circolante delle concezioni tradizionali, ereditate o, comunque, condivise da un tempo e un luogo, e costantemente presente in ogni momento dell'articolazione del discorso culturale generato da quel tempo e da quel luogo stessi. Si intende cioè l'insieme dei pre-giudizi che orientano più o meno inconsapevolmente il lavoro dell'autore di un testo (laddove il termine *testo* va accolto nell'accezione ampia condivisa dalla teoria post-strutturalista) e costituiscono lo sfondo immanente a ogni espressione culturale[12].

Questa definizione pur generale del concetto di *energia sociale* può essere sufficiente in ogni caso a chiarire i motivi per cui un tentativo di ricognizione sulla dispersione degli *effetti di superficie* della memoria Shoah, soprattutto all'interno della cultura visuale contemporanea, non può che guardare con interesse all'eclettismo metodologico e al concetto stesso di energia sociale con cui lavora il Nuovo Storicismo. Così, in riferimento alla testualità (ai materiali rielaborati dal cinema e dalla cultura visuale) che qui prenderemo in considerazione, guarderemo innanzitutto al termine *memoria* come a quella *forma di energia sociale costantemente attivata, discussa e rielaborata sullo sfondo immanente di narrazioni, di teorie, di discorsi pubblici, di dispositivi commemorativi e di oggetti culturali*.

[12] L. Crescenzi, *Neostoricismo*, in M. Cometa (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, cit. p. 323. Vedi anche V. Fortunati, G. Franci, introduzione al numero monografico dedicato al nuovo storicismo in «Studi di Estetica», n. 13, 1996.

Se questa energia sociale ha manifestato le sue controversie in modo progressivo a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, appare possibile ipotizzare che ciò sia innanzitutto dovuto al necessario quanto difficile e inevitabile transito della Shoah dalla *memoria* alla *Storia*. Tuttavia la memoria, oggetto di una costante negoziazione sociale, manifesta la forza della sua energia in un contesto che è potenzialmente illimitato[13] e che coinvolge per l'appunto anche quello della Storia[14].

---

[13]Nella terminologia neostoricista, questo è il cosiddetto ambito della risonanza (*resonance*) di un'opera. La risonanza è da intendersi come altro dal rispecchiamento, a patto di non pensare quest'ultimo come il rispecchiamento di qualcosa che non c'è più, e che appunto può risuonare come cosa proveniente dal passato ma anche tesa verso il futuro. In questo senso rispetto agli studi culturali Greenblatt manifesta una maggiore sensibilità per le questioni temporali, per le persistenze delle memorie racchiuse negli oggetti, più che per la storia in senso lato. Vedi ad esempio l'intervento di R. Troncon, *Il "nuovo storicismo" di Stephen Greenblatt come estetica culturale*, che legge la poetica di Greenblatt come una estetica culturale, rintracciandovi d l'eco di un "album di famiglia dell'ebraismo teorico" da Benjamin a Kracauer, in R. Salizzoni (a cura di), *Cultural Studies, estetica, scienze umane* – atti della giornata di studio svoltasi il 2 marzo all'Università di Torino presso il Dipartimento di Filosofia, Trauben, Torino, 2003, p. 63).

[14] Se abbiamo elevato a paradigma della memoria il ricordo della Shoah, da ciò non ne consegue necessariamente che tale memoria sia stata integrata in un "sapere" – e questo è precisamente il difficile compito che spetta alla storiografia, non certo al "giorno della memoria". Si tratta di un dibattito ampio e complesso che esula sia dalle nostre competenze sia dall'oggetto specifico di questo lavoro Mi limito qui ad osservare (a partire dalle ipotesi che Ricoeur sviluppa in *La memoire, l'histoire, L'oubli*) che se "l'autonomia della storia in relazione alla memoria si afferma in tutta la sua forza sul piano epistemologico al livello della spiegazione/comprensione", quella della Shoah non appare una "memoria con le stampelle" (secondo la formula di Ricoeur). Essa è stata semmai e a lungo una "storia" con le stampelle (le cui aporie hanno investito tanto la fase della testimonianza e della prova, che i termini della spiegazione/comprensione fino a quelle della rappresentazione). Può la storia della Shoah rendersi realmente autonoma pertanto dalla sua memoria (problema tanto più attuale con l'ultima generazione di testimoni a disposizione)? A questo interrogativo risponderà anche (e soprattutto) la progressiva apertura degli archivi già avviata da tempo. Secondo Ricoeur ciò che è problematico del preteso e ambiguo "dovere della memoria" è proprio quell'elemento *imperativo* che in realtà non è della memoria (ma semmai della memorizzazione) e che è assente (anche) nel lavoro del lutto. Tuttavia egli stesso (in *Temps et récit III*) aveva già precedentemente evocato al cuore dei dilemmi posti da Auschwitz, l'imperativo deuteronomico *Zakhor* (*Ricordati!*), parole d'ordine biblica che non si identifica con un appello alla storiografia ma con una sorta di metafisica del ricordo. Cfr. P. Ricoeur, *La memoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000, tr. it., Raffaello Cortina, Milano, e Id., *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, tr. it, *Tempo e racconto vol.3. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Mialno, 1988. Vedi in particolare il richiamo

Dunque se da un lato pensare alla memoria della Shoah come ad una forma di energia sociale significa farne l'oggetto di quella estenuante *transazione simbolica* che attraversa tutti gli strati della società (significa insomma pensare alla sua capacità di diffondersi anche abbandonando il suo contesto di origine), dall'altro ciò permette – crediamo – di evidenziare meglio quelle che appaiono come delle *macro-transazioni* di cui essa è al contempo oggetto e motore necessario.

Ciò significa anche, come nel caso di questo lavoro, tentare di rintracciare all'interno della cultura visuale quei passaggi decisivi con cui è stato possibile *negoziare una memoria e demarcare una rappresentabilità* della Shoah[15]. È in questo ambito che il cinema (e i modi in cui esso è pensato dalla teoria) ha svolto un ruolo indubbiamente rilevante. Cercheremo dunque di mettere in rapporto e di interrogare gli scambi tra due formazioni discorsive: da un lato una complessa rete di discorsi sociali in cui Auschwitz – simbolo degli orrori del XX secolo – è stato pensato in relazione alla sua rappresentabilità. Dall'altro un discorso più specifico, ovvero l'acquiszione simbolica di un *corpus* di

---

all'opera di Yeruschalmi (*Zakhor,Jewish History and Jewish Memory*), p. 288, nota 5.

[15] Da questo punto di vista i cosiddetti *Visual Studies* e il *New Historicism* (concentrato sulla letteratura) possono essere intrecciati in un comune progetto interdisciplinare che tenta di ricostruire a partire dall'opere la struttura della *visione* di un'epoca specifica (in cui il termine include qui gli ambiti cognitivi, epistemologici, ideologici ed estetici). Questo progetto comune appare almeno evidente, più che nella direzione indicata da Nicolas Mirzoeff nel lavoro per certi versi pionieristico di Svetlana Alpers sulla pittura fiamminga (in cui il termine *visual culture* compare per la prima volta). Cfr. S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago University Press, 1983; tr. it. Torino, Bollati Boringhieri. Anche nell'idea di una letteratura *fondata sull'occhio*, proposta recentemente da Mazzarella, mi pare si possa leggere in atto un ripensamento del paradigma umanistico attraverso la sua diluizione nella cultura visuale. Cfr. A. Mazzarella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

teorie che ha progressivamente pensato *l'idea stessa di rappresentabilità* in relazione ad Auschwitz.

1. *La cultura dell'Olocausto e la memoria della Shoah (un luogo negoziale dei racconti fondativi)*

Per ciò che riguarda una difficile delimitazione della riflessione portata sugli incerti confini degli oggetti culturali coinvolti nella cosiddetta costruzione di una memoria della Shoah, consideriamo qui il cinema innanzitutto come il controverso *spazio pubblico*[16] che ha contributo a definire *due atteggiamenti discorsivi differenti*. Essi si confrontano e si sovrappongono, è bene anticiparlo subito, nei termini più ampi di una distanza culturale che prende forma sullo sfondo dei due *grand récit* della *irrapresentabilità costitutiva dell'evento* da un lato, e della sua *universalizzante lezione morale* dall'altro. Un confronto che per quanto riguarda il cinema culmina simbolicamente nel dibattito che ha opposto *Shoah* di Claude Lanzmann (1985) a *Schindler's List* di Steven Spielberg (1993) – uno "scontro" a tutti gli effetti che sottende, come ha avuto modo di notare Thomas Elsaesser, «il divario quasi genetico tra il cinema di

[16] Uso qui il termine sia in riferimento alla capacità del cinema di definirsi come il vasto orizzonte discorsivo degli effetti della modernità (intrecciando la sua riflessività e la sua dimensione pubblica come mostrato nei lavori, pur tra loro diversi, di Hansen e Casetti) sia guardando allo spazo pubblico habermasiano e all'inclusione dell'intersoggettività e della razionalità comunicativa in una più ampia sfera politica della diversificazione discorsiva. Cfr., M. B. Hansen, *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, in L. Charney, V. Schwartz, *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 362-492; F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005; J. Habermas, *Zwischen Naturalism und Religion. Philosophische Aufsätze*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005, tr. it., *La condizione intersoggettiva*, Bari, Latenza, 2007.

Hollywood e d'Europa»[17]. Si tratta di una delle ipotesi di fondo che discuteremo in questo lavoro e che svilupperemo in particolare nell'ultimo capitolo. In questo caso lo scopo non è quello di definire una analisi comparativa, né tanto meno articolare un giudizio di valore su due testi peraltro difficilmente accostabili sotto il medesimo paradigma interpretativo, dal momento che la loro unanime importanza prende innanzitutto forma nei diversi ambiti dell'Arte da un lato, e della popolarità e del successo commerciale dall'altro. Ciò che ci interessa è piuttosto delineare il conflittuale spazio discorsivo in cui questi film, con un gesto va da sé che è intrinsecamente divergente, sono intervenuti. Vale a dire il modo in cui hanno raccolto e di conseguenza rilanciato e a nostro avviso modificato il dibattito complesso e controverso sulla possibilità di intercettare e demarcare la cultura dell'Olocausto. È in questo senso che, in una chiave che si rivela funzionale al nostro lavoro, proponiamo la distinzione tra *cultura dell'Olocausto* e *memoria della Shoah*.

La costruzione di una specifica memoria ebraica dello sterminio è infatti com'è noto un processo successivo di rivendicazione che si ritaglia nell'orizzonte di una più ampia e dispersiva cultura dell'Olocausto. In un certo senso si potrebbe dire che quelli della Shoah sono gli effetti di una memoria *centripeta*, così come la cultura dell'Olocausto si

[17] T. Elsaesser, *Subject Positions, Speaking Positions: From "Holocaust", "Our Hitler", and "Heimat" to "Shoah" and "Schindler's List"*, in V. Sobchack (a cura di), *The Peistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, New York, 1996, pp. 145-183; tr. it. parz. *Rappresentare l'irrappresentabile: Olocausto vs Heimat, Shoah vs Schindler's List*, in «Drammaturgia» n. 4, 1997. Avremo modo di tornare ampiamente su questo saggio di Elsaesser, le cui posizioni ispirano gran parte della nostra ricerca. Per ora limitiamoci a notare sin dal titolo adottato nella traduzione italiana del saggio la conversione in un formula *estetologica* (rappresentare l'irrappresentabile) di un discorso incentrato invece sulle posizioni testuali e sull'analisi culturalista dei film.

manifesta per contro in una sorta di configurazione centrifuga (del tutto evidente nelle eterogenee *acquisizioni* simboliche del termine Olocausto, evocato specie negli Stati Uniti in uno spettro di temi che va dall'aborto, all'AIDS, o alle vicende della segregazione razziale). D'altronde il rendiconto delle controversie terminologiche dell'evento, costituisce ormai la preliminare tappa obbligata di ogni intervento:

> Riguardo alla designazione dello sterminio degli ebrei perpetrato dai nazisti e dai loro complici, vi è una certa fluttuazione terminologica. Non amo molto «Olocausto» a causa della sua connotazione religiosa e liturgica, ma essendo diventato il termine più diffuso nel mondo anglosassone, è ineludibile. L'uso del termine «Shoah», parola ebraica che significa «catastrofe», si è ampiamente diffuso dopo l'uscita del film dallo stesso titolo di Claude Lanzmann, nel 1985. «Genocidio» sembra a molti troppo «neutro», troppo generale, e non in grado di sottolineare adeguatamente la specificità dello sterminio degli ebrei nella storia. *Hurbn*, parola yiddish che significa «catastrofe», è utilizzato pochissimo. Mi servirò indifferentemente di queste tre parole; il lettore non legga in questo significati particolari[18].

Cito questo passo di Régine Robin anche perché appare innanzitutto significativo dei motivi per cui un intervento di carattere culturalista possa autorizzarsi una certa elasticità nell'uso dei termini Olocausto e Shoah – a cui si potrebbe aggiungere il ricorso ad *Auschwitz*, toponimo universale in grado di evocare l'evento in sé. Tuttavia nonostante la sua stridente connotazione scarificale, il termine "Olocausto" si è prestato ad uno sconfinamento universale dei significati e della memoria dello sterminio ebraico e indubbiamente è

[18] R. Robin, *Luoghi della memoria, luoghi del lutto: istituzioni e commemorazioni*, in *Storia della Shoah*, Vol. III, *Riflessioni luoghi e politiche della memoria*, UTET, Torino, 2006, p. 331.

stato coinvolto in uno spettro di acquisizioni simboliche decisamente più ampio, quanto va da sé controverso[19].

Va aggiunto però che anche il termine Shoah è stato recentemente al centro di una polemica a distanza, andata in scena su «Le Monde», tra Claude Lanzmann e il poeta e traduttore biblico Henri Meschonnic, il quale si oppone ad una litania della Shoah che ai suoi occhi è ormai pericolosamente diventata il sostituto integrale dell'ebraismo (auspicando insomma che gli ebrei abbiano un'altra storia, al di là dell'ossessiva insistenza sul loro martirio)[20]. Ancora più complesso è il ricorso a *genocidio*, poiché in questo caso le dispute terminologiche non prendono forma sul solo terreno culturale o teologico, bensì in uno *spazio giuridico* che come tale è esposto di conseguenza a dei contrasti di carattere eminentemente politico.

In ogni caso è interessante notare che in queste fluttuazioni terminologiche si riverbera in un certo senso lo stesso schema proposto dal lavoro dello storico Raul Hilberg. Lì dove la parola Shoah porta in primo piano le *vittime*, il termine genocidio apre lo spettro dei problemi legati alla responsabilità degli *osservatori*, così come infine la diffusione pubblica dell'espressione – tristemente nota –

[19] Mi limito qui a citare, come esempio di una serie di acquisizioni simboliche del termine e degli effetti di dispersione nel senso comune che trascendono la sua connotazione sacrificale e liturgica, un numero del «Guerin Sportivo», pubblicato all'indomani della tragedia consumatasi nello stadio Heysel di Bruxelles durante la finale di Coppe dei Campioni tra Juventus e Liverpool (29, maggio, 1985) in cui persero la vita trentanove persone. Sulla copertina del settimanale sportivo – una fotografia dei primi momenti di soccorso alle vittime e ai feriti dispersi tra le macerie dell'impianto – spicca a caratteri cubitali la parola *Olocausto*. Si può ipotizzare che il termine è qui evocato per marcare un evento che nella sua enormità segnò una cesura nel contesto della cosiddetta violenza negli stadi.

[20] Cfr. H. Meschonnic, *Pour en finir avec le mot "Shoah"*, «Le Monde», 20 febbraio, 2005, e C.Lanzmann, *Ce mot de "Shoah"*, «Le Monde», 25 febbraio, 2005.

Endlösung ("soluzione finale") definisce lo specifico campo enunciativo dei *carnefici*[21].

Da questo punto di vista, se l'opera di Lanzmann rappresenta precisamente quell'atto di demarcazione e di cesura tra cultura dell'Olocausto e memoria della Shoah, *Schindler's List* in un certo senso definisce viceversa la modalità della loro intersezione. Entrambi i film portano a compimento lo scarto progressivo tra un generico immaginario del sistema concentrazionario (e della barbarie nazista) e la specificità dalla distruzione del popolo ebraico. Tuttavia nel caso del film di Spielberg siamo di fronte ad un complesso atto di accumulo della cultura cinematografica dell'Olocausto sotto il segno della centralità assunta dalla memoria specificatamente ebraica della Shoah.

D'altronde nell'opzione tra i termini «Shoah» e «Olocausto» vi è già evocata l'opposizione forse più radicale che ci è offerta all'interno della ormai vastissima produzione audiovisiva sul tema, vale a dire quella tra l'omonima opera di Lanzmann e *Holocaust*, il contestato serial televisivo prodotto dalla NBC e trasmesso alla fine degli anni Settanta.

Così se da un lato la memoria della Shoah è diventata lo specchio attraverso cui l'identità europea riflette oggi su se stessa, dall'altro abbiamo assistito ad un progressivo dislocamento dell'evento all'interno della cultura americana (di cui gli stessi dipartimenti di *Holocaust Studies* sono espressione). Se in questo contesto essa funziona oggi come uno dei più efficaci *paradigmi morali* di riferimento per

[21] R. Hilberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders*: *Jewish Catastrophe (1933-1945)*, Harper-Collins,London,1992, tr. it., *Carnefici, vittime, spettatori*, Mondadori, Milano, 1994.

continuare a stabilire un confine netto tra "il bene e il male", è anche perché la sua popolarità è stata via costruita mobilitando lo spazio di una narrazione collettiva le cui modalità di scrittura abbracciano una tradizione che va, per così dire, dai *morality plays* al melodramma hollywoodiano. Si tratta di una prima decisa distanza rispetto al contesto europeo dove il ruolo paradigmatico di Auschwitz si esercita piuttosto nel quadro di una *autocomprensione negativa*, e in cui il suo racconto è anche e soprattutto un discorso sulla sua *rappresentabilità* che si affida all'autorilfessività dell'Arte (e si consuma più specificatamente, ocme cercheremo di vedere, nell'orizzonte della tradizione iconoclasta, dell'avanguardia modernista, e della radicale critica della rappresentazione portata a compimento dalla filosofia francese nella seconda metà del XX secolo). È evidente insomma che siamo di fronte ad uno scenario che transita attraverso i testi e nei cosiddetti film sull'Olocausto, per poi determinarsi nell'orizzonte discorsivo di uno spazio pubblico al cui interno, in una sorta di intermediazione, si trovano il discorso critico, la riflessione teorica, e la dimensione *ufficiale* delle commemorazioni e della pedagogia.

Dalla progressiva importanza assunta dall'evento Shoah per quanto riguarda l'ambito della riflessione culturale derivano, ad esempio, la rilettura della modernità europea elaborata nel contesto degli *Holocaust Studies* e soprattutto dei *Trauma Studies* dalla critica accademica americana, così come all'orizzonte del "dopo-Auschwitz" non può essere ritenuto estraneo un certo canone interpretativo della testualità e un lessico – indubbiamente rilevante nella critica

e nella teoria francese – che fa leva sull'opacità e sulle *mancanze* della rappresentazione.

Anche la letteratura sulla Shoah – letteratura che si compone dunque nel quadro di una estenuante *riflessione sulla cultura occidentale* – accoglie infatti ormai al suo interno e soprattutto nel panorama anglosassone, una nutrita quantità di studi dedicati esclusivamente alle sue rappresentazioni cinematografiche. A partire dallo studio per certi versi pionieristico di Annette Insdorf, *Indelible Shadows* pubblicato inizialmente nel 1983[22], fino ad arrivare al monumentale *The Holocaust Film Sourcebook*[23], la produzione cinematografica sulla Shoah è stata via via catalogata all'interno di una vastissima bibliografia. Si tratta di una letteratura critica e di una costante opera di sistemazione tematica dei film che è cresciuta in termini esponenziali soprattutto a partire dalla metà degli anni Novanta, vale a dire sulla scia dell'eco e della popolarità internazionale che in tutto il mondo hanno avuto il film di Spielberg o *La vita è bella* (R. Benigni, 1997) – dando avvio così anche alla pubblicazione di studi monografici incentrati su singole opere[24]. Parallelamente al fiorire di questa letteratura via via più specifica, il cinema diventava in modo

[22] Cfr. A. Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge Univeristy Pres, 1983. Sempre negli Ottanta è da segnalare I. Avisar, *Screening the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

[23] C. J. Picart (a cura di), *The Holocaust Film Sourcebook, I, Fiction; II, Documentary and Propaganda*, Praeger, Westport – London, 2004.

[24] Vedi ad esempio, K. Niv, *Life is Beautiful, but Not for Jews. Another View of the Film by Benigni*, The Scarecrow Press, Lanham-Oxford, 2003 e Y. Loshitzky (a cura di), *Speielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*, Indiana University Press, Bloomington, 1997. Ma è anche il caso naturalmente dei due più importanti documentari, *Nuit et Brouillard* (A. Resnais, 1956) e *Shoah* (C. Lanzmann, 1985), di cui ci limitiamo per ora a segnalare due studi significativamente usciti nello stesso anno (ad attestare l'aumento delle pubblicazioni di carattere monografico). Vedi E. van der Knaap (a cura di), *Uncovering the Holocaust. The International Reception of Night and Fog*, Wallflower Press, London–New York, 2006 e A. Alterman, *Visage de Shoah le film de Claude Lanzmann*, Cerf, Paris, 2006.

sempre più consapevole un interlocutore indispensabile anche all'interno del dibattito storico-filosofico. Possiamo considerare esemplare in tal senso la conferenza *Nazism and the Final Solution: Probing The Limits of Representation*, tenuta da storici di fama internazionale alla UCLA di Los Angeles nel 1990, in cui una posizione tutt'altro che marginale all'interno delle questioni epistemologiche della scrittura storica occuparono i commenti al film documentario *Shoah* di Claude Lanzmann o all'opera di Syberberg (*Hitler. Ein film aus Deutschland*, 1977) e più in generale gli interrogativi sui rapporti tra il cinema e la storia nell'ambito della cultura postmoderna[25].

D'altronde il curatore della conferenza Saul Friedlander, uno dei più importanti storici della Shoah, aveva già avuto modo di avvicinarsi anni prima alle rappresentazioni cinematografiche in un brillante saggio incentrato sul *Kitsch* e la rappresentazione della violenza nazista[26]. Nell'ambito di questa letteratura tematica e specificatamente dedicata ai film ci si è dunque mossi sostanzialmente nel solco dei cosiddetti "riflessi della Shoah al cinema"[27], intendendo dar conto di una vistosa produzione che ha raccontato e costruito gran parte della memoria collettiva di questo evento. Ma quali invece i riflessi della Shoah sul modo di vedere, pensare e soprattutto teorizzare il cinema ?

---

[25] S. Friedlander (a cura di) *Probing the Limits of Representation: Nazism and teh "Final Solution"*, Harvard University Press, Cambridge, 1992. Vedi ad esempio l'intervento di Anton Kaes, *Holocaust and The End of History: Postmodern Historiography in Cinema*, pp. 206-22.

[26] Id., *Reflets du nazisme: Essai sur le Kitsch et la mort*, Seuil, Paris, 1982.

[27] È il sottotitolo di un libro recente sul tema che evochiamo qui come emblematico di una lettura del repertorio nel solco del binomio "Cinema e Shoah". Cfr. C. Drame, *De films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma 1945-1985*, Metropolis, Genève, 2007.

E quali i riflessi del cinema sulla costruzione pubblica delle *memorie* della Shoah, sui suoi dibattiti critici ? Quali, infine, le *pratiche negoziali* della sua rappresentabilità che definiscono una problematica cultura visuale dell'Olocausto ?[28] Innanzitutto, come abbiamo visto, una lettura critica dei film ci appare imprescindibile da una critica della rete dei discorsi sociali che li hanno accompagnati definendone tanto la produzione che i modi della ricezione. Dunque la nostra attenzione non è rivolta ad uno specifico film, né tanto meno propone un (ennesimo) sorvolo sulla produzione. Essa si concentra su alcuni degli *effetti discorsivi* che prendono forma soprattutto attraverso i film più importanti[29] e che grazie ad essi vengono poi di nuovo restituiti nel circuito della sfera pubblica attraverso la mediazione più o meno decisiva della riflessione teorica o della loro intercettazione nei discorsi ufficiali. Il critico si trova cioè in questo caso ad affrontare tutta una serie di acquisizioni simboliche e di scambi rappresentazionali, ossia di *negoziazioni* che consentono il passaggio di cose da uno spazio culturale all'altro[30]. Come Greenblatt afferma i testi «sono culturali in virtù dei valori sociali e dei contesti che essi stessi hanno

[28]Cfr. B. Zelizer (a cura di), *Thinking about the Holocaust and it's Visual Culture*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2001. Si tratta di un primo significativo progetto interdisciplinare in cui, attraverso l'ottica dei Visual Studies, vengono definiti gli effetti della rappresentazione dell'Olocausto nell'intersezione tra Arte, televisione, cinema, fotografia, architettura e media digitali.

[29] Sulla evidente necessità di lavorare su testi che hanno raggiunto il grande pubblico quando si vogliono mettere in rilievo tendenze dominanti che incrociano diversi ambiti del tessuto sociale, vedi ad esempio il recente studio sul cinema classico americano di Veronica Pravadelli (e il criterio adottato nella formazione del corpus di film analizzati). Cfr. V. Pravadelli, *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia, 2007 (in particolare pp. 13-14).

[30] Cfr. S. Greenblatt, *Shakesperean Negotiation: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*,cit.

efficacemente assorbito»[31]. Questa operazione che trascina all'interno del testo quanta più produzione sociale e culturale possibile viene definita da Greenblatt nel ricorso al termine *negoziazione*. Si tratta di rintracciare le acquisizioni simboliche attraverso cui un testo e un'opera rielaborano e per così dire mutano di segno, materiali di varia natura e destinazione, negoziando appunto tra processi simbolici, letture dominanti, e insiemi culturali differenti. Questi effetti evidentemente non sono da ricercare nelle sole opere, ma innanzitutto nell'orizzonte discorsivo che le interseca.

Una delle letture dominanti penetrata dal più ampio ambito della riflessione filosofica nella critica dei film sull'Olocausto è com'è noto indubbiamente legata all'estetica dell'*indicibile* e dell'*irrappresentabile*. Non si tratta di un semplice paradigma critico, quanto piuttosto di un *valore sociale* che scandisce gli scambi conflittuali tra la riflessione culturale e le fruizioni o la circolazione delle opere. Un rimando presente in ogni momento dell'articolazione del discorso culturale generato dalle rappresentazioni dell'Olocausto che di conseguenza orienta più o meno consapevolmente il lavoro dell'autore di un film e di qualsiasi altro testo che lavori sulla memoria della Shoah. Tuttavia tali rappresentazioni manifestano innanzitutto *l'impossibile integrazione in un singolo discorso dominante*, mostrando all'opera un eterogeneo e conflittuale valore d'uso delle immagini e dei racconti che transitando in spazi differenti – i monumenti e i memoriali, le istituzioni pedagogiche e commemorative, la televisione e la rete – determina tutta la loro *forza negoziale*.

[31] S. Grenblatt, *CULTURE*, in F. Lenticchia and T. McLaughin (eds), *Critical Terms for Literary Study* (2 ed), London University Press, Chicago, 1995, p. 231.

In questo non meglio definibile spazio della sfera pubblica, un insieme *non rappresentabile* è via via diventato esso stesso oggetto di un gioco di transazioni e di dissimulazioni per affermare e riscrivere ciò che inizialmente viene negato: lo spazio di una rappresentabilità della Shoah.

Quello tra i testi e il flusso di discorsi sociali in cui sono collocati, è dunque un legame che appare imprescindibile per una analisi dello sviluppo e degli effetti di ciò che si mostra all'opera come lo spazio di *due differenti racconti fondativi*, l'uno al servizio di una problematica idea di cultura europea, e l'altro *innestato* tra i fondamenti della cultura universalista americana. Tuttavia solo negli ultimi anni la critica ha cominciato ad affrontare l'enorme produzione finzionale/documentaristica sull'Olocausto nel tentativo di *storicizzare il nostro rapporto con la memoria della Shoah* attraverso i film, e il *tòpos fenomenologico* di un adeguamento della rappresentazione all'evento, anziché al suo contesto di produzione e ricezione (e alla specifica forza negoziale che essa attiva) è una tentazione ancora molto diffusa.

2. *Lettura tematica e lettura pragmatica della rappresentabilità*

Nel giugno del 2000 si è svolto al «Center for Advanced Holocaust Studies» di Washington D. C. (centro che è parte integrante dell' U.S. Holocaust Memorial Museum) un *work-shop* di due settimane dedicato ai cosiddetti *Holocaust Film*,

e incentrato sul tentativo di lavorare ad una loro lettura e ridefinizione nello spazio dei generi cinematografici[32].

In quest'occasione veniva quindi notato come la classificazione all'interno dell'economia interpretativa di un *genere* risulti problematica innanzitutto per i diversi regimi dell'immagine e del racconto di volta in volta impiegati in questo vasto *corpus* di film. Si tratta com'è noto di un insieme che comprende e intreccia forme documentaristiche – materiali d'archivio e testimonianze – e ricostruzioni finzionali. Film cioè che utilizzano la Shoah come sfondo su cui collocare le vicende dei personaggi, o che lo affrontano direttamente, ma a loro volta attraverso l'impiego di drammaturgie del tutto divergenti tra loro che col tempo hanno coinvolto anche la dimensione favolistica e la parodia (sorvolando per il momento sulle ulteriori anomalie e aberrazioni dell'ambientazione concentrazionaria di film pornografici o più genericamente dei cosiddetti *nazi-sexploitation movie*). Saremmo di fronte a un *genere* evidentemente problematico che avrebbe la sua doppia nascita, per così dire, nella metà degli anni Cinquanta, biforcandosi pressoché contemporaneamente nella astrazione poetica del documentario di Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* e nelle forme del melodramma hollywoodiano di *The Diary of Anne Frank* (G. Stevens, 1959) o di *Exodus* (O. Preminger, 1960) – film che ovviamente non definiscono la genesi un incontro cinematografico con l'evento[33] ma

[32] Ringrazio Michael Gelb del U.S. Holocaust Memorial Museum per avermi fornito i contenuti dei paper discussi in questa occasione.

[33] Oltre evidentemente ai materiali filmati dagli alleati all'apertura dei campi, tra le finzioni possiamo citare ad esempio *The Seventh Cross*, di Fred Zinneman, 1944, ambientato in un campo concentramento tedesco, o il polacco *Ostatni Etap*, di Wanda Kakubowska, 1948 – quest'ultimo girato sugli stessi luoghi di Auschwitz e interpretato da attori effettivamente deportati.

costruiscono le tappe importanti di una germinale fase di rimemorazione dell'Olocausto nel discorso pubblico. Bisogna d'altronde notare che è solo retrospettivamente che possiamo parlare di questi testi in riferimento all'elaborazione di medesimo evento e della stessa memoria della Shoah (vale a dire di un campo preciso di implicazioni storiche e culturali pressoché assente dallo spazio pubblico fino agli inizi degli anni Sessanta). La struttura di questo *corpus* e degli eterogenei materiali di cui esso si compone nei dizionari tematici contemporanei – vedi su tutti quello del «Fritz Bauer Institute»[34] – definisce oggi il percorso di una *storia cinematografica dello sterminio ebraico* che in quanto tale risale sino agli anni Trenta includendo numerosi materiali (finzioni, documentari, cinegiornali, film di propaganda antisemita e *spy story* hollywoodiane prodotte dalla propaganda antinazista). In tal senso siamo di fronte ad una costruzione discorsiva postuma che è il frutto della centralità assunta dalla Shoah ebraica tra gli eventi del XX secolo. Da questo punto di vista il metodo adottato nella lettura dei film – pur nel rigore della ricerca storiografica - non appare del tutto privo di consonanze con la *sintomatologia sociale* del cinema tedesco proposta a suo tempo da Sigfried Kracauer[35].

Tuttavia a partire dalla fine degli anni Cinquanta, il complesso di queste "variazioni sul tema" è radunato dalla critica e dalla teoria di fronte ad una più o meno

[34] Dal 1992 il «Fritz Bauer Institute» di Francoforte coinvolge storici e archivisti nel progetto di raccolta dei materiali cinematografici riguardanti l'Olocausto. Dal 2000 esso pubblica in rete uno dei più importanti dizionari tematici sul tema (*Cienmatography of the Holocaust*). Al mese di giugno 2006 questo database contiene informazioni su 1731 film. Cfr. http://www.fritz-bauer-institut.de/cine/cine_e.htm

[35] S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Pres, 1945, tr. it., Torino, Lindau, 1991.

consapevole assunzione del problema della *rappresentabilità* della Shoah – problema che soprattutto nella riflessione estetico-filosofica europea è via via sconfinato nel problema della rappresentabilità *tout court*. A questo paradigma si aggiunge – soprattutto nella critica americana – un parametro che fa leva invece sul grado di consapevolezza della connotazione ebraica dell'evento e dunque del film stesso[36]. Ma è evidente in ogni caso che ogni rappresentazione della Shoah per quanto nazionale e/o *microstorica* (cioè riferita ad un episodio e alla memoria di una nazione o di un etnia in particolare) si confronta con un evento preso nel concetto di *Zivilisationsbruch*, ossia di una *frattura di civiltà* in cui si riuniscono sia la prospettiva dell'esperienza subita storicamente e in particolar modo dal mondo ebraico, sia la mobilitazione di tutto l'orizzonte culturale del mondo occidentale nato dalle ceneri di Auschwitz[37]. Che cosa significa ad esempio la formula *Holocaust Film Footage Definies Not Only the Event, But Our Relationship to It*, con cui Delia Rios riassume i contenuti del *workshop* svoltosi a Washington ? Significa innanzitutto che ogni teoria del *genere* che lavori soltanto sui testi filmici non potrà mai venire a capo della complessità e della costitutiva

[36] Il criterio adottato ad esempio da Ilan Avisar nella sistemazione (e valutazione) tematica dei film ricorre alla presenza o meno di una specificità ebraica del *plot*, a prescindere dalla forme impiegata – e in base a ciò gran parte dei film sono giudicati inadeguati. Cfr. I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Image of the Unimaginable*, Bloomington, Indiana Univeristy Press, 1988.

[37] Sulla dimensione epistemologica dell'evento storico Shoah mi riferisco qui a D. Diner (a cura di), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz,* Fanrkfurt am Main, Fisher, 1988. Vedi anche *Beyond the Conceivable. Studies on Germany, Nazism and the Holocaust*, Berkeley, University of California Press, 2000, e in italiano, *Raccontare il Novecento. Una storia politica*, Milano, Garzanti, 2000 (tit. orig. *Das Jahrhundert verstehn: eine universallhistorishce Deutung*, München, Luchterhand, 1999) e *«Zivilisationsbruch»: la frattura di civiltà come epistemologia della Shoah*, in M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam, E. Traverso (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, Vol. I,cit., pp. 16-46.

eterogeneità espressa nella conflittuale *dimensione pubblica* di questa produzione. La sua connotazione intertestuale riguarderebbe cioè non soltanto gli specifici rimandi interni tra i testi ma soprattutto il loro debordare in una ampia e complessa sfera contestuale. In questo senso soltanto una teoria *pragmatica* del genere (come quella sviluppata da Rick Altman, ad esempio) potrebbe risultare utile per una approccio dinamico concentrato a rilevare gli svariati usi conflittuali di questa produzione, prendendo cioè in considerazione (e storicizzando dove possibile) la molteplicità delle letture attivate strutturate innanzitutto attorno al gioco sociale della approvazione/condanna[38].

In una prospettiva estremamente critica sui lavori che si occupano di *Holocaust Film*, Terri Ginsberg[39] denuncia la prevalenza di studiosi non specialisti – o comunque con scarsa confidenza nei confronti delle metodologie di analisi del film e della teoria del cinema – e di conseguenza orientati principalmente verso una lettura tematica dei testi filmici. Ciò che lei definisce come «theme/genre/author approaches of most *non-film studies-based* Holocaust

[38] La proposta raccolta in *Film/Genre* (British Film Insitute, 1999, tr. it., Vita & Pensiero, Milano, 2004) non confluisce soltanto in quell' ampio scenario post-ontologico in cui va inquadrata la ripresa contemporanea della riflessione sul genere, ma ambisce a definirne in un certo senso anche la cornice metalinguistica e i postulati teorici di riferimento (vedi l'introduzione di F. Casetti e R. Eugeni, *Altman e l'ornitorinco. Costruire e negoziare i generi cinematografici*, pp IX- XVII). Nel caso specifico di Altman il preventivo disinnescarsi di ogni deriva essenzialista e testualista si attua con un allargamento del modello da lui stesso proposto nella precedente combinatoria *sintattico/semantica*, a vantaggio di un approccio *pragmatico* che travalica in certo senso i confini della riflessione sul genere, arrivando a proporsi nell'ambito più vasto di una teoria della comunicazione e dei processi di negoziazione culturale della contemporaneità

[39] Cfr., T. Ginsberg, *Holocaust Film. The Political Aesthetics of Ideology*, CSP, Cambridge, UK, 2007. Per un discorso allargato alla sfera contestuale veid anche B. Lawrence, *Projecting the Holocaust into the Present: The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema*, Roman & Littlefield, New York, 2005.

cultural analysis»[40] compone dunque il quadro critico preponderante di una letteratura in cui le implicazioni teoriche e culturali più vaste appaiono minoritarie. Più dettagliatamente Ginsberg rintraccia nel ricorso ostinato ad una prospettiva fenomenologica i motivi della schiacciante prevalenza di letture ontologiche – o comunque coinvolte in ciò che in riferimento all'influenza dei lavori di Deleuze sul cinema, Ginsberg definisce come una *new ontological faschion* – letture cioè irriducibilmente incentrate su un rapporto di sovrapposizione tra la rappresentazione e l'evento che a lungo hanno oscurato non solo la dimensione formale, ma soprattutto le radicali connessioni tra il contesto economico-produttivo e la ricezione/produzione storica dei testi. Queste rappresentazioni potrebbero essere definite invece nell'intersezione di una cosiddetta *serie culturale*[41] in cui si inscrivono tutto un insieme di pratiche commemorative e pedagogiche (l'istituzione del *giorno della memoria* e la visione dei film nelle scuole, i musei, i monumenti, ecc….). Da questo punto di vista risulta particolarmente interessante l'estetica radicale – vedi su tutti *Shoah* di Lanzmann – di quegli oggetti che intendono porsi in un certo senso *fuori dalla storia*, autoproclamandosi come l'unica e definitiva *opera* possibile sull'argomento. Lo stesso Lanzmann ha fatto d'altronde della coincidenza

[40] Id., p. 36, corsivo mio.

[41] Il riferimento – qui decisamente da intendere in modo "non ortodosso" – è alla nozione proposta da Gaudreault in opposizione a quella di "pratica culturale, soprattutto nell'ambito dei suoi lavori sul cinema delle origini. Essa ci qui interessa nella dimensione di "costruzione in prima persona" (da parte del ricercatore) dei legami tra in cui si trovano coinvolti oggetti e spazi culturali differenti. Cfr. A. Gaudreault, *Les "vues cinématographique" selon Gerorge Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaint peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut relire)*, in J. Malthête e M. Marie (a cura di), *George Méliès, l'illusionist fin de siécle*, Paris, 1997.

metafisica tra il suo film e l'evento una sorta di estenuante battaglia culturale[42].

Così, a dispetto della diffusione anche tra gli studi sul cinema dell'impostazione culturalista, del suo proclamato eclettismo metodologico e dell'intrinseco annullamento tra "Arte" e "cultura popolare" a favore di una pervasiva coesistenza di pratiche del senso, anche la critica ha a lungo inseguito il film *assoluto* sulla Shoah ovvero l'opera che convertisse sul piano della astrazione poetica o del racconto morale il regime delle prescrizioni e dei divieti imposti alla rappresentabilità dell'evento. Come vedremo è proprio in questo desiderio totalizzante, a nostro avviso, che si esercita e si definisce meglio il confronto tra *Schindler's List* e *Shoah*. È in ogni caso sintomatico il fatto che tanto più aumentavano e debordavano nella sfera pubblica numerose rappresentazioni costruite consapevolmente nel gioco di rimandi e di scambi tra *ossequio* e *trasgressione* di questi divieti, tanto più la ricerca e la difesa dell'estetica dell'indicibile si faceva urgente, negando nella dicotomia e nel gioco della *approvazione/condanna* la complessità culturale di questo *corpus* eterogeneo. Non ci riferiamo solo alla produzione filmica evidentemente, ne ai casi ormai celebri come il fumetto di Spiegelman, *Mauss*. Del gioco tipicamente *postmoderno* che coinvolge e rielabora all'interno dello stesso testo l'ossequio e la trasgressione, da conto in modo esemplare la mostra *Mirroring Evil. Nazi Imagery Recent Art* (New York, Jewish Museum, primavera,

[42] Ossia come egli afferma la sua volontà era quella di fare «non pas un film sur la Shoah ma un film qui soit la Shoa même» C. Lanzmann, *Radiographie de l'Holocauste*, in «Liberation», 8 agosto, 2007. Si tratta di un articolo scritto in occasione della morte dello storico Raul Hilberg (che collaborò alla realizzazione di *Shoah*). La frase estrapolata era la definizione con cui lo stesso Lanzmann presentava il suo progetto a Hilberg.

2002) attorno a cui si è acceso un vivace dibattito internazionale. Tra le opere esposte che hanno suscitato grande perplessità (e proteste della stesa comunità ebraica) spiccavano il *LEGO Concentration Camp Set*, di Zbigniew Libera (un Kit iperrealista della Lego per costruire pezzo dopo pezzo un campo di sterminio con tanto di personaggi da inserirvi all'interno), oppure l'autoritratto di Alan Schechner in cui l'artista si colloca, con una lattina di Coca Cola tra le mani, all'interno di una fotografia-documento dei sopravvissuti di Buchenwald (*It's The Real Thing. Sel-Potrait at Buchenwald*)[43]. Tra le possibili discussioni a cui ci richiamano queste opere vi è dunque il passaggio del *documento* – filtrato nella decisiva esperienza dell'allestimento museale – in *oggetto culturale* e in quanto tale esposto a tutte le controversie del consumo e delle diluizioni della cultura di massa. La memoria, insomma, con cui qui si confronta l'immaginario artistico è piuttosto una *post-memoria*, secondo la definizione di Hirsch, ma anche e

[43] Cfr. N. Kleeblatt (a cura di), *Mirroring Evil: Nazi Imagey/Recent Art*, New York, Rutgers University Press, 2002. Un altro esempio significativo del gioco della trasgressione che affronta l'inadeguatezza della dinamica di approvazione e condanna delle rappresentazione ci è offerto dal libro (peraltro mediocre) della scrittrice belga Amélie Nothomb *Acide sulfurique* (Éditions Albin Michel, 2005, tr. it. , *Acido solforico*, Voland, Milano, 2006), nella cui quarta di copertina possiamo leggere che oggetto del racconto è «un reality show dall'inequivocabile nome *Concentramento*, basato su regole che ricordano il momento più orribile della storia dell'umanità. Per le strade di Parigi si aggira una troupe televisiva inviata a reclutare i concorrenti, che vengono caricati su vagoni piombati e internati in un campo dove altri interpretano il ruolo di kapò. La vita di tutti si svolge sotto l'occhio vigile delle telecamere e il momento di massima audience arriva quando i telespettatori decidono l'eliminazione-esecuzione dallo show di un concorrente attraverso il televoto (…)». Al di là dell'obiettivo di una facile e demagogica critica alla televisione, il libro della Nothomb è tuttavia interessante, poiché se in *Mauss*, nel serial televisivo *Holocaust*, e in film come, *La vita è Bella*, o *Train de Vie*, gli emploitment della cultura popolare (il fumetto, la commedia degli equivoci e la satira fantastica) venivano utilizzati per un tentativo differente di raccontare la Shoah, qui assistiamo ad un sensibile ribaltamento. Sono i campi di sterminio a fornire un serbatoio narrativo diverso per l'allestimento di un inedito reality show, il prodotto televisivo popolare per eccellenza: «Li scaricarono in un campo simile a quelli, non poi così remoti, di deportazione nazista, con un'unica differenza: telecamere di sorveglianza erano installate dappertutto» (p. 9).

soprattutto una più ampia *nozione di cultura innervata dalle riflessioni sulla memoria e i suoi dispositivi* a cominciare dall'immaginario cinematografico.

Se tra le questioni laceranti poste da Auschwitz vi fu anche quella di ripensare radicalmente possibilità e *usi* delle immagini è anche vero infatti che questo compito del pensiero ha percorso una sua traiettoria storica. Ovvero se il mondo è cambiato dopo il 27 gennaio del 1945, anche la nostra reazione nei confronti di una parola come *Auschwitz* ha oggi una sua storia (quasi nessuno, per intenderci, negli anni Cinquanta poneva la Shoah al centro degli eventi della seconda guerra mondiale e tanto meno la eleggeva a paradigma del XX secolo o della coscienza occidentale). È innanzitutto nel solco di questa storia che vanno letti e ricondotti i dibattiti sollevati dalle rappresentazioni filmiche. Non sono soltanto queste ultime che devono essere storicizzate (cosa che d'altronde è stata fatta o si sta compiendo). Anche i discorsi, le teorie e gli effetti sociali che come una *glossa*[44] li hanno accompagnati nella loro circolazione, devono essere pensati e discussi nella definizione di in un contesto storico e culturale preciso.

3. *Un nodo conflittuale del presente*

Dunque tutto ciò si ascrive sia ad un dibattito filosofico che ha sottoposto ad una profondo ripensamento l'idea

[44] Il termine definisce secondo Francesco Casetti il carattere principale dei discorsi che accompagnano il fenomeno cinematografico, attraverso cui esso tenta di dare contemporaneamente una «definizione di sé che da senso al proprio operato; e insieme una definizione di sé che cerca di agire su una platea collettiva». F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit., p. 271. Vedi anche Id., *La teoria del cinema nella storia del cinema italiano*, in AA.VV., *Un secolo di cinema italiano*, Il Castoro, Milano, 2000, pp.129-149.

stessa di immaginazione poetica e rappresentazione, sia ad una disputa politica sulle immagini in cui tra un oggetto postulato come *unico* e *indicibile* e il suo *consumo di massa* si rintracciano le incomprensioni, le distanze, le diffidenze e i rispettivi pregiudizi con cui la cultura europea e quella americana si guardano reciprocamente. Se c'è un aspetto che salta immediatamente agli occhi nel ricostruire i dibattiti più importanti e le polemiche legate alla rappresentabilità della Shoah – e in particolare attorno ai film – esso è individuabile nella violenza discorsiva con cui si riaccende di volta in volta il gioco di queste reciproche incomprensibilità che, in un'epoca che ama definirsi postmoderna, ripropone sul piano etico la tensione intrinseca e l'inconciliabilità tra le pratiche del modernismo e la cultura popolare. Assegnando in modo ossequioso e quasi liturgico il film di Lanzman al dominio intoccabile della *grande Arte* e *Schindler's List* nell'ambito di un astuto o irriverente *entertainment umanitario*, la critica rischia insomma di riattivare la tradizionale distinzione tra *alto* e *basso* – in cui le opere della prima schiera si celebrano e si studiano come testi *chiusi* e quelle della seconda, se studiate, vengono trattate al più come sintomi di altri fenomeni o rese oggetto di indagini sociologiche. D'altro canto, proponendosi in un esercizio di *disorientamento* che ribalti questo punto di vista, essa rischia anche di reiterare una ingenua celebrazione della cultura di massa con un argomento (altrettanto elitario) che – in base al semplice calcolo delle persone da essa raggiunte – stigmatizza la cultura alta come passatempo narcisistico per intellettuali accademici. Ma, come cercheremo di vedere, è proprio nell'orizzonte

discorsivo delle rappresentazioni della Shoah che questo vicolo cieco del dibattito culturale sembra non soltanto persistere, ma riconfigurarsi e sconfinare in una sfera apertamente *politica*. Chi si misura con i dibattiti e le polemiche sollevate attorno alle memorie della Shoah, deve essere insomma consapevole di muoversi in un orizzonte dove più che mai vi è la conferma che «il pensiero delle immagini, oggi, appartiene in larga misura al *campo politico*»[45]. Come afferma Enzo Traverso, nonostante la Shoah sia stata eretta a «religione civile»[46] del mondo occidentale, essa rimane anche:

> Un nodo conflittuale del presente, in quanto momento di condensazione di processi diversi: dalle interpretazioni del passato (apologetiche o colpevolizzanti) alla costruzione delle identità (ebraica, tedesca, europea, israeliana, americana, ecc…), passando attraverso la richiesta di riparazioni materiali e simboliche […] essa diventa *un prisma di lettura dell'attualità*. È il destino di tutte le memorie vive, non imbalsamate[47].

Appare persino superfluo in questo contesto ricordare gli avvenimenti più recenti, come la Conferenza di Teheran sull'Olocausto, inaugurata nel dicembre 2006, voluta e promossa dal presidente iraniano Ahmadinejad e preceduta da una mostra di vignette satiriche che si fanno beffa del cosiddetto "mito inventato dagli occidentali", o altri episodi meno eclatanti forse ma altrettanto allarmanti, come l'aggressione e il tentato sequestro subiti nel febbraio 2007

---

[45] G. Didi-Huberman, *Imagese malgé tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, tr. it., *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano, 2005, p. 79. Si tratta di un testo fondamentale su cui torneremo in modo dettagliato per ricostruire il dibattito francese sui limiti della rappresentazione.

[46] L'espressione è dello storico americano Peter Novick. Cfr. Id., *The Holocaust in the American Life*, Houghton Mifflin, New York, 1999.

[47] E. Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna, 2004, p. 236, corsivo mio.

dal premio nobel e icona della testimonianza della Shoah, Elie Wiesel, o le dichiarazioni (agosto 2007) dell'ex premier turco Necmettin Erbakan – definito "padre spirituale" dell'attuale presidente Abdullah Gül – rilasciate in un'intervista televisiva alla TV nazionale FLESH, in cui ha spiegato che *il batterio ebraico deve esser diagnosticato e deve essere trovata un cura*, utilizzando insomma un linguaggio che appare ricalcato su quello dei programmatori dell'esecuzione finale[48]. Dall'uso del negazionismo nei regimi islamici più autoritari per veicolare l'ostilità contro Israele, al dibattito aperto in paesi come la Francia o l'Italia circa l'opportunità dell'istituzione e dell'applicazione di *leggi memoriali*[49], la Shoah (o meglio il suo orizzonte discorsivo e gli usi a cui esso si presta) lungi dall'essere la pietra angolare del museo degli orrori del XX secolo, sembra ancora saldamente inserita nel flusso dei cambiamenti strutturali che investono la sfera geopolitica attuale e il campo della cultura contemporanea.

L'internalizzazione del dibattito e la formazione di una problematica *cultura dell'Olocuasto*, sviluppatasi soprattutto

[48] Ed è sintomatico in tal senso che nel corso del recente conflitto tra Libano e Israele, in Turchia fu vietata la programmazione televisiva del film di Roman Polanski, *The Pianist*.

[49] La promulgazione di leggi memoriali tira in gioco evidentemente la delicata normativa sui "reati di opinione". Per quanto riguarda l'Italia si tratta del dibattito sollevato attorno al disegno di legge firmato dall'onorevole Mastella (gennaio 2007) e approvato all'unanimità in Consiglio dei Ministri, un provvedimento genericamente indirizzato tanto alle forme di razzismo che al negazionismo dell'Olocausto. D'altronde la Germania vorrebbe proporre all'Unione Europea l'adozione di una legge simile a quella in vigore della Repubblica Federale, in cui la negazione del genocidio è punita con la detenzione (come è accaduto allo storico inglese David Irving). Situazione ancora più singolare quella della Francia, dove a partire dalla legge «Gayssot» del 1990, promulgata per punire il negazionismo, il parlamento ha discusso dispositivi legislativi attraverso cui il "reato d'opinione" si estende al colonialismo, allo schiavismo al genocidio degli armeni. Anche qui è stato molto ampio il dibattito attorno all'opportunità di una legislazione memoriale così pervasiva e sui "confini" che essa impone alla discussione storiografica. Si veda ad esempio – in una chiave decisamente critica nei confronti delle leggi memoriali – R. Rémond, *Quand l'État se mêle de l'Histoire*, Stock, Paris, 2006.

a partire dagli anni Ottanta, ha trovato proprio nel cinema la *superficie* di una dimensione pubblica che evidentemente è anche il luogo di eterogenee strumentalizzazioni.

Dunque avvicinarsi alla produzione cinematografica che ha tentato di raccontare l'evento attorno a cui abbiamo disposto tutto il percorso del XX secolo, non significa certo cercare di interrogare la Shoah attraverso l'immaginario cinematografico e la cultura visuale. Piuttosto può essere l'occasione per porsi nuovi interrogativi sulla dimensione pubblica del cinema, sulla sua capacità di intercettare e di rielaborare nei modi che gli sono propri il flusso dei discorsi sociali[50] che – in questo caso – definiscono lo spazio di inclusione del trauma collettivo nella costruzione della memoria culturale.

4. *Presentazione del lavoro*

Il primo capitolo ha un carattere introduttivo e rivolge la propria attenzione all'orizzonte della dispersione dell'immaginario dell'Olocausto, così come emersa soprattutto a partire agli anni Settanta in avanti. In questo senso esso è sviluppato attorno alla discussione di alcuni

[50] Secondo Francesco Casetti, il cinema – oggetto e progetto della modernità diluito ormai nella più vasta costellazione della cultura visuale – ha esaurito oggi non tanto la sua funzione espressiva quanto la sua capacità di intercettare (di produrre direttamente e incrociare indirettamente) una vasta rete di "discorsi sociali", a cominciare dai discorsi che lo riguardano più da vicino, quali le teorie che ad esso si sono sovrapposte. Cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, cit. Credo tuttavia che proprio nell'ambito del discorso pubblico della Shoah, il cinema abbia esercitato ed eserciti ancora un decisivo ruolo di "grande negoziatore" e che attorno a questo orizzonte (la cosiddetta rappresentazione dell'irrappresentabile) abbiano orbitato alcuni sui prolungamenti teorici decisivi. In ogni caso è proprio per ciò che riguarda questa ampia performatitivà discorsiva, a mio avviso, che mancano ancora in Italia importanti contributi sul rapporto tra cinema e Shoah.

lavori presentati nella mostra *Mirroring Evil*. *Nazi Imagery Recent Art* (Jewish Museum, New York, 17 marzo- 30 giugno 2002) un'esposizione che definisce anche l'orizzonte postmoderno in cui sono state rilanciate gran parte delle riflessioni sulla rappresentabilità dell'Olocausto. Si tratta di opere di una generazione di artisti nati negli anni Sessanta e proprio per questo cresciuti con una percezione dell'Olocausto filtrata in modo decisivo dalla cultura visuale e dal cinema. Prodotti per la maggior parte dei casi nel corso degli anni Novanta, questi lavori attestano inoltre lo stato della cultura dell'Olocausto nel decennio decisivo della sua diffusione memoriale (e la loro esemplarità, per quanto controversa, è inscritta ulteriormente nell'ufficialità del luogo in cui questi sono stati ospitati). Seguendo le ipotesi neostoriciste (soprattutto per ciò che riguarda la convocazioni di oggetti e discorsi culturali tra loro eterogenei) cercheremo di definire i tratti di quel *principio di negazione e demarcazione* attraverso cui una cultura stabilisce la rappresentabilità di un oggetto. Ovvero, come cercheremo di vedere, un insieme di testi entra nella zona demarcata e contemporaneamente è quest'insieme stesso a permettere di dare avvio a tali pratiche di demarcazione[51].

Il percorso si allargherà dunque sino a discutere i modi di inclusione delle atrocità del nazismo nella nostra cultura visuale e i processi di acquisizione di questo *eccesso figurativo* in regimi discorsivi del tutto eterogenei tra loro, cercando di individuare i passaggi decisivi che conducono

[51] Seppure vicino al concetto di *visibile* di una società, proposto a suo tempo da Pierre Sorlin (*Sociologie du cinéma*, Aubier, Montaigne, Paris, 1977, tr. it. Garzanti, Milano, 1979) questo approccio se ne differenzia poiché prende innanzitutto in considerazione un concetto di cultura visuale in cui si intersecano non solo vari regimi dell'immagine ma anche differenti contesti discorsivi e luoghi istituzionali della loro costruzione e circolazione.

all'ossessione memoriale degli anni Novanta. Si tratta infatti di un decennio profondamente marcato dalla popolarità di *Schindler's List*, dalla diffusione su larga scala dei cosiddetti *viaggi della memoria*, e dalla inaugurazione di importanti luoghi pubblici come lo «United States Holocaust Memorial Museum di Washington». Il 1993, anno della coincidente apertura del Museo e dell'uscita del film di Spielberg, proclamato negli Stati Uniti come *The Year of the Holocuast*[52] è anche d'altronde il sintomo più evidente di quel controverso processo di *importazione della memoria* che ormai prende il nome di *americanizzazione* dell'Olocausto. È su questa anomala *inclusione* di un evento europeo tra i fondamenti della cultura americana che ci concentreremo in particolare nel secondo capitolo cercando di tracciarne e metterne in luce le più ampie implicazioni attraverso un costante andirivieni tra Hollywood, il dibattito pubblico americano, e la penetrazione dell'Olocausto nel mondo accademico e nella riflessione teorica americana. Tuttavia, come avremo modo di vedere nel terzo capitolo, anche il concetto di *modernità cinematografica*, così come elaborato nell'ambito della tradizione teorico-critica francese, si presta oggi ad essere progressivamente riletto e aggiornato sullo sfondo della Shoah e di *Shoah* di Lanzmann (come attestano non solo le ormai celebri riflessioni di Godard, o le idee critiche che riprendono le posizioni espresse a riguardo da Serge Daney, ma anche – in modo eloquente e istituzionale potremmo dire – la recente retrospettiva *Le cinéma et la Shoah*. 9 gennaio – 2 marzo

[52] Cfr. M. Rothberg, *Postmodernism or "The Year of the Holocaust"*, in Id., *Traumatic Realism*. *The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, pp. 187-265.

2008, organizzata presso la Cinématheque française). Più in generale ci porremo delle domande circa il senso di un *incontro fatale*, potremmo dire, quale quello tra un'ideologia teorica che dagli anni Settanta ha posto l'idea di una *messa in crisi* delle forme consuete della rappresentazione al centro dei propri interessi, e un evento che si è via via definito in modo esemplare come la rottura più estrema dello stesso sfondo epistemologico della rappresentabilità.

Cercheremo dunque di tracciare le coordinate e le strategie discorsive di quello che abbiamo definito come *il valore d'uso* dell'idea di irrapresentabilità dell'Olocausto, mostrando insomma *lo spazio di una dispersione* – come diceva Foucault definendo gli scopi di cui dovrebbe farsi carico un *metodo archeologico* rispetto alla *storia delle idee*. È proprio l'intreccio di continuità e discontinuità, tuttavia, uno dei più interessanti *effetti di superficie* moltiplicato da questa idea (e dal dibattito sui limiti della rappresentazione) come avremo modo di evidenziare anche a partire dalla discussione della sua monumentalizzazione pubblica espressa dal *Denkmal für die Ermodeten Juden Europas* di Peter Eisenmann, il simbolo con cui i tedeschi hanno scelto di commemorare la propria colpa. Continuità e discontinuità, dunque, riguardano qui soprattutto il rapporto che coinvolge i concetti di *limiti della rappresentazione* e di *autoriflessività* dell'arte. In breve quelle che tenteremo di mettere in luce sono innnzitutto tre diverse acquisizioni simboliche dell'evento che si manifestano nell'orizzonte della visualità postmoderna, nell'ambito della cultura americana, e infine nel discorso teorico prevalentemente europeo (sia nell'alveo del pensiero post-strutturalista, sia nell'idea di *modernità*

cinematografica così come elaborata dalla tradizione critica francese). Questi temi vengono infine intrecciati e riletti all'interno di una ricostruzione critica del dibattito tra *Schindler's List e Shoah*, rivisto innanzitutto nel tentativo di uscire dal vicolo cieco del problema dell'irrapresentabilità di Auschwitz, e volto a mostrare le strategie economiche e culturali che sottendono e definiscono – non meno degli imperativi etici – questo confronto.

I.
La memoria sostitutiva e la saturazione dell'immaginario (l'ambivalenza della fascinazione postmoderna)

Io sono colpevole, voi non lo siete, mi sta bene […] Se siete nati in un paese o in un'epoca in cui non solo nessuno viene a uccidervi la moglie e i figli, ma nessuno viene nemmeno a chiedervi di uccidere la moglie e i figli degli altri, ringraziate Dio e andate in pace. Ma tenete sempre a mente questa considerazione: forse avete avuto più fortuna di me, ma non siete migliori. Perché se avete l'arroganza di pensarlo, qui incomincia il pericolo
(J. Littel, *Le benevole*)

Per comprendere il comportamento dei realizzatori bisogna dunque valutare con attenzione la loro realtà fenomenologica. Dobbiamo tentare la difficile impresa di immaginarci al loro posto, di agire come essi agirono,di vedere ciò che essi videro
(D. J. Goldhagen, *I volenterosi carnefici di Hitler*)

Ho chiesto al governo di fare in modo che ogni anno, a partire dal prossimo autunno, tutti i bambini di quinta elementare si vedano affidare la memoria di uno degli undicimila bambini francesi vittime della Shoah. I ragazzini di quinta elementare dovranno conoscere il nome e l'esistenza di un bambino morto nella Shoah. Niente è più emozionante per un bambino che la storia di un bambino della sua età, che avesse gli stessi giochi, le stesse gioie e le sue stesse speranze
(N. Sarkozy)

0. *Le aporie della post-memoria*

L'artista Christian Boltanski ha più volte dichiarato che tutte le opere che compongono il corpus del suo lavoro possono essere considerate in rapporto ad una più o meno esplicita vicinanza con il tema della memoria dell'Olocausto. Nel pensiero aforistico che ne contraddistingue le pose teoriche Jean-Luc Godard ha declinato questo assunto nell'orizzonte della nostra cultura visuale in tutto il suo insieme, affermando che *tutte le immagini* ci parlano della Shoah – un'idea che d'altronde costituisce la pietra angolare attorno a cui Godard ha pensato e costruito la sua *Histoire(s) du Cinéma*.

Prodotti soprattutto nell'ambito di internet, i lavori dell'artista Alain Schechner – nato a Londra nel 1962 e residente negli Stati Uniti – intrecciano in un certo senso in un unico orizzonte performativo le idee di Godard e Boltanski. Nell'introduzione abbiamo già accennato al lavoro di *smaterializzazione* dell'immagine-documento dei prigionieri di Buchenwald (che allude alla celebre posa scattata da Margaret Bourke White al momento della liberazione), ricomposta a partire dalla grafica di un codice a barre. Un'altra immagine di Bourke-White, scattata in questo caso all'interno di una baracca del campo, è rielaborata da Schechner nel solco degli interrogativi che intrecciano la memoria collettiva, l'autenticità, il campo della identificazione con le vittime e i sopravvissuti, promossi dai racconti, dai film e dalla diffusione dei documenti visivi della Shoah.

Attraverso una manipolazione digitale, con *It's the Real Thing – Self-Portrait at Buchenwald* (1993) l'artista colloca infatti se stesso all'interno della fotografia di Bourke-White. Pur indossando un indumento simile all'uniforme dei prigionieri, fissando anch'egli l'osservatore e fondendosi quindi con la traiettoria dello sguardo dei sopravvissuti, Schechner si pone in primo piano nel quadro impugnando saldamente tra le mani una lattina di *Diet-Coke.* È questo dettaglio prevedibilmente – costruito come un *punctum* barthesiano dell'immagine precisamente messo in scena e allestito come finzione – che trasforma improvvisamente la nostra esposizione familiare e de-sensibilizzata verso questi volti nel solo vero terrore che incrocia il nostro sguardo. D'altronde nell'immagine in bianco nero la bevanda che l'artista tiene in mano è precisamente quell'unico elemento colorato che cattura l'attenzione dello spettatore, evidenziandosi all'interno della grana sbiadita della fotografia. Appare in un certo senso significativo sottolineare che questo lavoro di Schechner è messo sul suo sito nello stesso anno di *Schindler's List*. Com'è noto – anche qui attraverso il ricorso alla *computer graphics* – in una delle più celebri sequenze del film collocata al termine delle operazioni di rastrellamento del ghetto di Cracovia, improvvisamente un elemento colorato, una sorta di piccola macchia rossa in movimento nel centro dell'inquadratura, cattura e indirizza su quel punto preciso lo sguardo dello spettatore (mediato qui dalle soggettive di Oskar Schindler che nota il cappotto indossato dalla bambina mentre attraversa la strada). Nelle intenzioni di Spielberg e nell'economia della narrazione del film questo elemento

rosso all'interno delle immagini in bianco e nero simbolizza la presa di coscienza del protagonista dell'enormità dell'evento che si sta consumando attorno alla sua vita apparentemente normale. Soprattutto Spielberg ha poi avuto modo di dichiarare per estensione che in quella piccola macchia di colore vi è metaforicamente esibita, come in una sorta di *emblema*, la colpa dell'indifferenza degli alleati e del mondo intero di fronte allo sterminio – se essi avessero davvero voluto, egli suggerisce, avrebbero aperto gli occhi di fronte a ciò che stava accadendo in Europa agli ebrei[53]. Torneremo più avanti sulle implicazioni di questa sequenza di *Schindler's List*, quando ci occuperemo più in dettaglio del film, tuttavia per ora ciò che ci interessa è la logica di co-implicazione che avvolge in una identica soluzione stilistica entrambe le immagini. Lì dove nelle intenzioni di Spielberg, l'elemento che irrompe nella finzione delle immagini in bianco e nero racchiude il simbolo di una *lezione morale* sugli errori del passato che dovremmo tenere a mente per il presente, nella fotografia manipolata da Schchner la lattina di *diet-coke* è precisamente quell'elemento di finzione che differisce su di sé l'autenticità dell'immagine originale. Dal collasso dello spazio che separa l'immagine storica e il presente, l'universo concentrazionario e la nostra quotidianità, secondo Schechner deriva dunque anche l'impossibilità dei processi di identificazione.

[53] Cfr. le dichiarazioni di Spielberg contenute in *Imaginary Witness. Hollywood and the Holocaust*, documentario prodotto nel 2004 dal canale televisivo «American Movie Classic». Per un discorso relativo a questa sequenza di *Schindler's List*, condotto in ambito filologico, vedi l'attenta analisi sviluppata da Luca Venzi nell'orizzonte della configurazione dell'insorgenza di colore nel cinema. Cfr. L. Venzi, *Il colore e la composizione filmica*, ETS, Pisa, 2006, in particolare pp. 56-65.

L'ingresso di uno sguardo compassionevole tra le immagini dell'Olocausto è tradotto insomma letteralmente come *inclusione della nostra distanza* storica e culturale tra quelle immagini. La nostra posizione identitaria funziona come una proiezione immaginaria che può risolversi solo come "autoritratto" di uno spettatore collocato sullo sfondo degli orrori della storia. L'orizzonte culturale di questa ossessione identificativa con la vittima può sconfinare d'altronde in una sorta di personificazione isterica o assumere le forme vere e proprie dell'impostura come nel caso di Binjamin Wilkomirski, assurto alle cronache per essersi *inventato un'infanzia* nel campo di Majidanek e dunque l'identità di un sopravvissuto immaginario (grazie alla quale tra il 1995 e il 1996, oltre ad aver fatto del suo libro di "memorie" un best-seller, divenne una celebrità delle conferenze sulla Shoah presentandosi come "l'ambasciatore di tutti i bambini") [54]. Questo campo di interrogativi è precisamente ciò che definisce l'orizzonte della memoria proiettata nella saturazione dell'immaginario postmoderno, e da questo punto di vista la storia inventata da Wilkomirski funziona anch'essa come il gesto di inclusione di una finzione all'interno della letteratura memoriale dell'Olocausto.

Nel chiedersi come fosse possibile risolvere il problema della legittimazione dei discorsi e del sapere sullo sfondo dei linguaggi incommensurabili della società contemporanea, Lyotard rintracciava com'è noto nella *performatività*, vale a dire in una sostanziale *efficacia* ed ottimizzazione delle

[54] Sul caso Wilkomirski c'è ormai una amplia bibliografia. Rinvio in sintesi a B. Eskin, *Life in Pieces. The Making and Unmaking of Binjamin Wilkomirski*, Norton, New York, 2002.

prestazioni, il criterio di affermazione di un sistema decisionale: nessuna verità, solo combinazioni pragmatiche. Restava tuttavia il problema di come applicare questo modello alle dinamiche del legame sociale tra individui. Rifiutando la soluzione del *consenso* habermasiano, in chiusura delle sue tesi Lyotard ipotizzava l'avvento di *meta-argomentazioni*, vale a dire di *consensi locali* ottenuti e costruiti momento per momento e soggetti a eventuale revisione (questa almeno l'evoluzione postmoderna delle interazioni sociali secondo il filosofo francese, legami vale a dire che si creano come un contratto limitato nel tempo anziché sullo sfondo di istituzioni permanenti)[55].

L'impatto che l'incommensurabilità ha sui legami individuali (che mi pare la tesi più attuale tra quelle formulate nella *condizione postmoderna*) viene ricondotto da Marianne Hirsch – studiosa delle testimonianze e della pedagogia della Shoah – sullo sfondo delle esperienze traumatiche attraverso un concetto di memoria preceduto, evidentemente non a caso, dal suffisso *post*[56]. Parafrasando Lyotard, potremmo dire che la *post-memoria* si pone l'obiettivo di lavorare in quell'interstizio che si apre tra il *contratto limitato nel tempo della testimonianza individuale* e *l'istituzione permanente di una memoria* – ed è da questo punto di vista che può anche considerarsi come lo sfondo di una meta-argomentazione. Hirsch infatti si propone di rispondere innanzitutto alle implicazioni della delimitazione imposta da Elie Wiesel, per cui oltre la parola del sopravvissuto non c'è alcuna legittimazione possibile se non

[55] J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit 1979; tr. it., Feltrinelli, Milano, 1981 (in particolare pp. 120-121).

[56] Cfr. M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photograph and the Work of Postmemory*, cit.

l'abisso del silenzio[57]. Allora la post-memoria indica innanzitutto lo spazio di un'esperienza *sostitutiva*, il ricordo indiretto specifico della seconda generazione che si stabilisce e rinsalda grazie alla mediazione culturale delle immagini e dei racconti. È proprio grazie a questo lavoro di intersezione tra immaginario pubblico e legame privato che la post-memoria appare in grado di spostare l'identificazione intergenerazionale in uno spazio ben più ampio di quello famigliare. Rielaborando le teorie della fotografia di Roland Barthes e Susan Sontag alla luce del funzionamento paradossale della *ripetizione* (nella lettura in termini di *realismo traumatico* che Hal Forster propone dell'arte seriale di Andy Warhol, ad esempio[58]) Hirsch intende dunque pensare in termini positivi l'effetto di dispersione e di reiterazione delle immagini storiche dell'Olocausto. Nel suo ragionamento infatti, se da un lato viene rinsaldato un legame generazionale preciso, dall'altro non è necessario che ciò si traduca in una precisa posizione identitaria (quella del legame strettamente famigliare della seconda generazione). Il ricordo del trauma in un certo senso – e indubbiamente qui semplificando – può essere insomma *adottato*, ed è la stessa Hirsch d'altronde a utilizzare il termine di *testimonianza adottiva*, in riferimento alla identificazione di esperienze traumatiche di altre persone «come se si trattasse di esperienze che avrebbero potuto essere vissute in prima persona, iscrivendole così nella propria vita»[59]. L'idea di Hirsch si propone dunque come una

[57] Cfr. E. Wiesel, *From the Kingdom of Silence*, New York, Summit, 1984.
[58] Si veda Hal Forster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, 1996.
[59] M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photograph and the Work of Postmemory*, cit., p. 392.

teoria delle immagini traumatiche che travalica il problema dell'immagine in sé (documento, finzione, testimonianza) per approfondire i legami e la trasmissione che esse sono in grado di definire e soprattutto per rispondere dei paradossi della costruzione del ricordo nella seconda generazione dei sopravvissuti all'Olocausto. Nonostante il caso di Wilkomirski o il lavoro di Schchner mettano in luce le aporie della post-memoria, con la sua proposta teorica Marianne Hirsch indubbiamente ha avuto il merito di intercettare il fenomeno di un ricambio simbolico preciso delle immagini dell'Olocausto che si diffonde soprattutto durante gli anni Novanta.

Questo nuovo spazio si propone come un'alternativa sia alla reiterazione delle immagini della liberazioni dei campi, sia al problema morale posto dalle fotografie scattate dai persecutori, di cui la post-memoria non può evidentemente farsi carico (come sottolineato dalla stessa Hirsch il cui campo di indagine si limita all'intreccio di memoria e post-memoria di *vittime* e *spettatori*, non dei *carnefici*). La necessità di promuovere una esperienza identificativa può prendere così sia le forme di una inedito recupero della dimensione fenomenologica dell'orrore che contrasti con la rappresentazione spersonalizzante delle fosse comuni e delle anonime cifre degli storici – assumendo lo sguardo dei carnefici come nel caso del lavoro dello storico Daniel Goaldhagen, o del romanzo *Le Benevole* di Jonathan Littel[60]

[60] Si noti, da questo punto di vista, l'indubbia affinità "metodologica" nei passi di apertura dello studio storico di Goldhagen e nel romanzo di Littel: «Per comprendere il genocidio dobbiamo quindi tenere sempre a mente due considerazioni. Scrivendo o leggendo a proposito di quelle operazioni omicide, è fin troppo facile divenire insensibili al vero significato delle cifre: diecimila morti qui, quattrocento lì, quindici da un'altra parte. Ciascuno di noi dovrebbe soffermarsi a pensare che se ci furono diecimila morti vuol dire che i tedeschi

– così come essa può lavorare altresì nel versante delle vittime, ancorandone l'anonimato in una tragedia personalizzata. È in questo senso che Janina Struck scrive:

> I musei dedicati all'Olocausto sembrano concordi nel ritenere che il pubblico non sia più interessato a mostre interamente costituite da materiale fotografico relativo alle atrocità. Nelle società occidentali proclivi alla cultura degli sceneggiati televisivi, le vicende e le fotografie degli individui sono ritenute di maggiore attrattiva, poiché aggiungono un tocco di tragedia personale a un evento altrimenti incomprensibile. Pertanto, le raccolte di testimonianze dell'Olocausto vengono integrate da fotografie di famiglia risalenti al periodo prebellico. Tali immagini, considerate alla stregue i ricordi personali privi di valore documentario, stanno acquisendo un ruolo centrale nella storiografia dell'Olocausto e nessun memoriale iconografico appare completo senza di esse[61].

Tra gli esempi più evidenti possiamo citare la *Torre dei Volti* del Museo dell'Olocausto di Washington, con suoi 1032 ritratti fotografici degli abitanti di Ejszyszky, quasi tutti assassinati nel settembre del 1941 dall'esercito tedesco, da molti visitatori ritenuta l'esperienza più intensa proposta dal

---

ammazzarono diecimila persone – uomini disarmati, donne, bambini, vecchi, giovani , ammalati (…) una descrizione meramente oggettiva delle operazioni omicide inquadra in una prospettiva sbagliata la fenomenologia della strage, svuotando le azioni delle loro componenti emotive e impedendone la comprensione», D. J. Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners*, New York, Knopf, 1996, tr. it., Milano, Mondadori, 1997, pp. 23-24. Così invece l'ufficiale delle SS Maximilian Aue, protagonista del romanzo di Littel,si rivolge al lettore nel suo monologo di apertura «La televisione ci bombarda di cifre impressionanti, allineando zeri; ma chi di voi si sofferma a pensare davvero a quelle cifre? (…) Si può anche fare un calcolo che definisca l'intervallo di tempo tra un morto e l'altro: il che ci dà in media un morto tedesco ogni 40,8 secondi, un morto ebreo ogni 24 secondi, e un morto bolscevico (contando anche gli ebrei sovietici) ogni 6, 12 secondi, ovvero complessivamente un morto in media ogni 4,6 secondi, sul totale di detto periodo. Ora siete in grado di effettuare, a partire da queste cifre, qualche *concreto esercizio di immaginazione*. Prendete per esempio in mano un orologio e contate un morto, due morti, tre morti, ecc. ogni 4, 6 secondi (o ogni 6, 12 24 o 40,8 secondi, se avete preferenza, tentando di figurarvi, come se fossero lì di fronte a voi, in fila, quegli uno, due, tre morti. Vedrete, è un buon esercizio di meditazione», J. Littel, *Les Bienveillants*, Paris, Gallimard, 2006, tr. it. Torino, Einaudi, 2007, corsivo mio.

[61] J. Struck, *Photographing the Holocaust*. *Interpretations of the Evidence*, Tauris, London - New York, 2004, p. 194.

museo. Ed è sempre nel rafforzamento di un esperienza identificativa autentificata della personalizzazione che il museo di Washington ha adottato il cosiddetto *identity-card project*. Ad ogni visitatore all'ingresso dell'edificio, in base al sesso, viene consegnato il fac-simile di una carta di identità con foto e breve biografia di un testimone dell'Olocausto che essi devono portare con sé durante il percorso del museo. Pochi mesi dopo l'inaugurazione, vennero presentati i dati di risposta del pubblico di fronte a questa soluzione e praticamente tutti si dissero entusiasti all'idea di potersi identificare con qualcuno in particolare (con un volto e una vicenda precisi), vivendola insomma come una concreta possibilità di ancoraggio rispetto all'enormità degli orrori mostrati nel museo[62].

Il successo e le aporie di questo nuovo discorso della memoria sono ravvisabili anche nella recente proposta del presidente francese Nicolas Sarkozy di far "adottare" agli alunni della scuola dell'obbligo l'identità di uno degli undicimila bambini ebrei francesi uccisi durante la Shoah. Tralasciando le polemiche, e le inevitabili perplessità che una proposta del genere ha suscitato negli ambienti dell'educazione francese[63], in ogni caso appare qui significativo sottolineare una decisiva differenza con il contesto del Washington Memorial, dove le *identity-card* corrispondono non solo ad altrettanti sopravvissuti, ma anche a persone trasferitisi negli Stati Uniti e divenuti

[62] E. T. Linenthal, *Perserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, Columbia University Press, New York, 1995. Cfr., pp. 187-192.

[63] Cfr., S. Le Bars, *Le projet de parrainage de la Shoah contesté*, «Le Monde», 16, febbraio, 2008. Nell'articolo che definisce la proposta come «una pessima soluzione ad un problema giusto» si evidenziano le accese reazioni negative del mondo culturale francese, tra cui soprattutto quelle di Simone Veil, presidente della «Fondation pour la Mémoire de la Shoah».

dunque, dopo la guerra, cittadini americani. Due tipologie di adozione della testimonianza, e dunque di acquisizione simbolica promossa dalla pedagogia, radicalmente diverse.

1. *LEGO Concentration Camp*

All'orizzonte della dispersione di memoria nell'eterogeneità dei dispositivi di personalizzazione e adozione della testimonianza, si intrecciano evidentemente anche le questioni legate all'insegnamento dell'Olocausto. Nel corso degli anni Novanta il fenomeno dei cosiddetti *viaggi della memoria*, notevolmente amplificato e diffuso in tutto il mondo, è via via diventato uno degli strumenti pedagogici di riferimento nel racconto scolastico della Shoah. Se da un lato ciò permette di ancorare in un contesto preciso la genericità e i rischi della dispersione in una vaga lezione morale del racconto storico dello sterminio del popolo ebraico, dall'altro il problema di come "insegnare Auschwitz" non può evidentemente coincidere con la riduzione a "vedere Auschwitz"[64]. Nella sua prefazione al libro di Filip Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz*, Lanzmann scrive che «Auschwitz non si visita, bisogna arrivarci carichi di sapere. Allo stesso modo i lettori di Filipp Müller, se vogliono capire fino in fondo, devono andarci. Leggere e basta non è sufficiente. Bisogna vedere e sapere,

[64] In *Viaggio nella fabbrica dello sterminio*, primo numero di *Tra Storia e Cronaca* – il cui messaggio promozionale recita "l'Olocausto per chi vuole saperne di più *semplicemente*" – possiamo imbatterci, ad esempio, in un "restauro virtuale" del lager di Auschwitz-Birkenau, specificamente allestito (così c'è scritto) *per i più giovani*.

sapere e vedere, indissolubilmente»[65]. Tuttavia non è proprio l'accumulo, la dispersione e le sovrapposizioni di questo carico di sapere a costituire anche il problema stesso dell'incontro con i luoghi?

Recentemente in un questionario preparato per un gruppo di studenti della scuola superiore italiana si chiedeva di associare liberamente alla parola "Olocausto" le prime cinque immagini che esso suscitava alla mente. Il numero di gran lunga più rilevante delle risposte si concentrava intorno alla parola "campi" (campi di concentramento e/o di sterminio, raramente *Lager* o "campi" e basta) e di seguito attorno alla parola "morte". Altri evocavano associazioni simboliche con il ricorso a parole come "fuoco", "nebbia", "fumo", "neve", "freddo", ecc.., così come numerose risultavano le connotazioni affettive sia in riferimento alle vittime (sofferenza, dolore, paura, ecc…) che ai carnefici (crudeltà, odio, ira, violenza, ecc..). Quasi nessuno dunque associava l'evento alla guerra e ancora meno alla seconda guerra mondiale in particolare. In alcune risposte compariva la parola "epidemia" o "terremoto", in una addirittura la "scomparsa dei dinosauri" (forse in preda ad una associazione disordinata che ha sovrapposto *Jurassic Park* e *Schindler's List*)[66]. Per una sorta di eccesso di esposizione e di investimento affettivo la Shoah sembra aver compiuto una parabola paradossale che la ricolloca – per ragioni

[65] C. Lanzmann, *Testimone dell'immemorabile* (intervista inclusa nel libro *Shoah* all'interno dell'edizione italiana del DVD) Einaudi Torino, 2007, p. XXIV.

[66] Cfr. A. La Terza (a cura di), *L'immaginario della Shoah. Gli studenti veronesi e la percezione dello sterminio. Risultati di un'indagine*, Istituto Veronese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, Cierre Edizioni, Verona, 2005. Può essere interessante notare che il questionario è stato presentato agli studenti come "l'immaginario dell'Olocausto" anziché della Shoah. Secondo i curatori è con questo termine che il fenomeno è "conosciuto" dagli studenti e citare lo Shoah – come poi confermato dai risultati dell'indagine – avrebbe reso ancora più incomprensibile l'argomento.

opposte evidentemente – in quel contesto degli anni Cinquanta, dove quasi nessuno la evocava al centro degli eventi della seconda guerra mondiale. Se Lyotard in *Le différend* mostrava il percorso che aveva portato la parola Auschwitz dal riferimento ad un "luogo" ad una espressione che inscrive sul suo significato l'annientamento stesso del linguaggio[67], le risposte di questi studenti mostrano come l'immagine sbiadita e confusa della parola "campo" sia una specie di universo semiotico che funziona ormai come una fucina di simboli astratti e confusi quanto intercambiabili tra loro. Gran parte della conoscenza pregressa con cui essi arrivano all'incontro scolastico con la Shoah, o ai cancelli di Auschwitz per una visita guidata, è costruita ovviamente dalla televisione e dal cinema e questa molteplicità di voci informative e narrative che si intrecciano tra loro si riverbera anche nella collisione tra un luogo *immaginato* e un luogo deputato alla pedagogia della memoria e all'insegnamento della Storia.

Nell'orizzonte di tali aporie si inserisce (per portarle ad un punto di saturazione) l'opera controversa dell'artista polacco Zbigniew Libera, *LEGO Concentration Camp Set*. Prodotto nel 1996 utilizzando la sponsorizzazione della «LEGO corporation» che ha messo a disposizione il materiale e i componenti originali, Libera ha confezionato sette scatole che contengono sia il campo nella sua interezza, sia alcuni dettagli per completarne l'assemblaggio e popolarlo di personaggi (baracche, forni crematori, filo spinato, guardie che picchiano i prigionieri, o *sonderkommando* che trasportano i cadaveri verso le camere a gas, ecc…). In un

[67] J.-F. Lyotard, *Le différend*, Minuit, Paris, 1983, tr.it., Feltrinelli, Milano, 1985.

discorso che intreccia le riflessioni sui dispositivi disciplinari di Michel Foucault con lo statuto celebrativo di Auschwitz – luogo tramutato in un icona del XX secolo – Libera afferma la riduzione ad oggetto del nostro stesso impulso a dominare l'enormità degli interrogativi dell'Olocausto. Come avviene per i limiti posti alla rappresentazione, anche quelli costruiti dall'educazione includono dunque in sé la possibilità della trasgressione[68]. Tuttavia l'esibizione provocatoria dell'intersezione di consumo ludico e di feticismo pedagogico si manifesta anche in quella sorta di *empatia aperta* dall'esperienza promossa dal *Denkmal* Berlinese – il monumento alle vittime dei crimini nazisti costruito dall'architetto americano Peter Eisenmann. Questo immenso labirinto stilizzato percorso dai turisti è infatti anche riconvertito dai più giovani in uno spazio di giochi e aggregazione sociale, sovvertendo le premesse e le intenzioni iniziali di un luogo deputato alla contemplazione e alla riflessione. Paul Spiegel, presidente del Consiglio centrale degli ebrei tedeschi ammette che «pur sapendo esattamente dove si trovano, molti di loro si comportano come se fossero in un parco giochi»[69] (i ragazzi si arrampicano e saltano da una stele all'altra, si danno lì appuntamento per passare la serata appollaiati sui blocchi di cemento, mentre i più piccoli giocano a nascondino).

D'altro canto, con la sua riduzione a giocattolo di Auschwitz, nell'invito a costruire pezzo dopo pezzo il proprio campo di sterminio, Libera include nel suo provocatorio

[68] Cfr. Z. Libera, *Analysis of the Historical Representation of Auschwitz in Contemporary Art in Lego 1996*, in Y Thanassekos, D. Weyssow (a cura di), *The Memory of Auschwitz in Contemporary Art*, Fondation Auschwitz, Bruxelles, 1998.

[69] P. Valentino, *Baci tra le stele dell'Olocausto. Berlino divisa*, «Corriere della Sera», 2 giugno, 2005

discorso la precisa collusione con lo sguardo dei carnefici. Commentando la proposta di costruire un parco giochi per i bambini tedeschi quale dono simbolico da parte dei loro coetanei ebrei uccisi nella Shoah, il sopravvissuto e premio Nobel per la letteratura Imre Kertész, si chiedeva che tipo di configurazione avrebbe potuto avere e affermava perplesso:

> non posso evitare che, forse a causa della mia associazione mentale distorta con Auschwitz, mi venga subito in mente l'altalena di Boger, l'attrezzo divenuto famoso durante il processo Auschwitz di Francoforte, su cui l'ingegnoso inventore, il sottoufficiale delle SS Boger, legava la vittima a testa in giù, trasformando l'indifesa parte inferiore del corpo in *un giocattolo della sua sadica follia*[70]

Se l'identificazione con lo sguardo del carnefice è precisamente ciò che fa problema nel lavoro di Marianne Hirsch - la quale ammette in modo programmatico che la sua ricerca «si limita alla memoria e alla post-memoria di vittime e spettatori»[71] - d'altronde essa si trova al centro di una vasta letteratura storica e finzionale i cui esempi di successo più controversi, sono il lavoro di Daniel Goldhagen e il recente romanzo di Jonathan Littel. Tuttavia anche in questo campo si assiste ad un preciso ricambio generazionale e la crudezza della scrittura impiegata, l'ossessiva descrizione dei dettagli più raccapriccianti che percorre entrambi i lavori, attesta un paesaggio mentale e una conoscenza pregressa che, come nota Annette Wieviorka, evidenzia il debito nei confronti del cinema e delle reiterata esposizione alla violenza e alle immagini

[70] I. Kertész, *A számüzött nyelv*, Nobel Foundation, 2002, tr. it., *Il secolo infelice*, Milano Bompiani, 2007, p. 150, corsivo mio.

[71] M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photograph and the Work of Postmemory*, cit., p. 417.

scioccanti che abita la nostra cultura visuale – affermando dunque che «la concezione della storia propria a Goldhagen esalta il sentimento e l'emozione a scapito dell'intelligenza e del pensiero»[72]. L'attrazione per lo sguardo dei carnefici è al centro del progetto di un altro artista polacco, Piotr Uklański, che in *The Nazis* (1998) confeziona un lungo pannello di fotografie assemblando uno dopo l'altro i centosessantasei primi piani dei più celebri attori cinematografici che hanno interpretato il ruolo di nazisti (da Dirk Bogard a Max Von Sidow, da Frank Sinatra a Ralph Fiennes, ecc…). Private di ogni didascalia per rafforzarne l'ambiguità, queste immagini di uomini affascinanti ritratti nei panni di ufficiali nazisti, ritagliano precisamente quella sorta di effetto *glamour* del carnefice (e dell'inquieta fascinazione della nostra posizione identitaria di spettatori), quale doppio inscindibile della connotazione malvagia a loro assegnata dal cinema hollywoodiano. Ma il conflitto tra una identificazione sconvolgente e una identificazione consolatoria, tra un consumo traumatico e un consumo ludico dell'Olocausto (come sembra suggerire il lavoro di Libera) è precisamente quello spazio in cui i problemi della rappresentazione appaiono indissolubilmente legati a quelli dell'educazione alla memoria[73].

A partire dagli anni Novanta la spazio della pedagogia cinematografica della Shoah, un tempo affidato al documentario *Nuit et Brouillard*, è stata principalmente

[72] A. Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Plon, Paris, 1998, tr. it., Raffaello Cortina, Milano, 1999, p. 106.

[73] Su questi temi rinvio in sintesi a E. Traverso (a cura di), *Insegnare Auschwitz. Questioni etiche,, storiografiche, educative della deportazione e dello sterminio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995 Vedi anche M. Hirsch, I. Kacandes (a cura di), *Teaching the Representation of the Holocaust*, Modern Language Association of America, New York, 2004.

occupata da *Schindler's List* o da *La vita è bella*. Quest'ultimo in particolare, non è solo quel film di successo che, secondo Zizek, da avvio ad un preciso sottogenere dell'*Holocaust Film* (che egli chiama *Camp Comedy*), un modo inedito di *venire a patti*, per così dire, sia con l'irrapresentabilità di Auschwitz che con la saturazione di immagini documentarie e con la distanza stessa dall'evento dello spettatore contemporaneo[74]. Si tratta piuttosto di un modo inedito di intercettare quel ricambio della pedagogia dell'Olocausto specifico degli anni Novanta (ovvero, come spiegare Auschwitz ai più giovani e ai bambini ?). Nelle sue proiezioni scolastiche il film è infatti spesso abbinato alla lettura del libro di Annette Wieviorka, *Auschwitz spiegato a mia figlia* (e si potrebbe aggiungere da questo punto di vista che l'opera successiva di Benigni, la trasposizione cinematografica del *Pinocchio* di Collodi, appare l'inevitabile prosecuzione del discorso avviato in *La vita è bella*). Le aporie di un film costruito contemporaneamente per i più giovani e per uno spettatore consapevole del gioco di riscrittura che avvolge un intero *corpus* di rappresentazioni, si riflettono anche in quella curiosa variante dei viaggi della memoria, che è la visita guidata sulle location del set di *Schindler's List*, percepito dai turisti come un atto di commemorazione non inferiore alla visita di Auschwitz-Birkenau[75]. Si tratta di una curiosa rivincita postuma per Steven Spielberg a cui all'epoca fu negato il permesso di effettuare riprese all'interno del campo:

---

[74] S. Zizek, *Camp Comedy*, in «Sight & Sound», prile 2000 (http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/17/).

[75] J. Borger, *Visit Places from Schindler's List: Site of Schindler story repackaged as city of the film*, «The Guardian», 16 maggio, 1994.

> Steven Spielberg era nel pieno della lavorazione di *Schindler's List* e progettava di girare alcune scene del film all'interno del campo di Auschwitz-Birkenau, come aveva fatto quasi cinquant'anni prima la regista polacca Wanda Jakubowska per *L'ultima tappa*. L'idea dispiacque ai leader del World Jewish Congress, per i quali trasformare il massimo centro di sterminio nazista in un set per un grande film hollywoodiano equivaleva alla profanazione di un luogo santo. Si appellarono così all'ambasciatore polacco negli Stati Uniti, annunciarono di dar battaglia presso il governo di Varsavia affinché l'autorizzazione alle riprese fosse negata; alla fine la spuntarono, e il sacrilego *film tycoon* fu cacciato dal tempio. Ma Spielberg, maestro di espedienti, trovò il modo di aggirare almeno in parte il veto del WJC, proponendo un ingegnoso compromesso. Il convoglio dei suoi deportati immaginari sarebbe giunto fino all'atrio di Auschwitz-Birkenau, e si sarebbe arrestato rispettosamente *in limine*, per poi sbucare non già nel campo vero e proprio, ma in una fedele replica allestita nelle vicinanze. Quello che allo spettatore di *Schindler's List* appare come un luogo unitario nasce dunque dalla giustapposizione di due luoghi distinti: il Lager reale e il Lager ricostruito per il cinema[76].

Nel mostrare all'opera le modalità di iscrizione della *Monument Valley* nell'immaginario collettivo definito esemplarmente dal western hollywoodiano, Paolo Bertetto insiste sulla radicale alterità di questo luogo rispetto alla sua consistenza immaginaria, evidenziando un simile processo di incongruità geografica e funzionalità narrativa configurato nelle operazioni di *tournage* dei numerosi film qui ambientanti. Grazie alla constante manipolazione filmica dei suoi spazi, la Monument Valley abita ormai il nostro paesaggio mentale come quell'immagine che si sovrappone alla visita effettiva di questo straordinario paesaggio roccioso, ed è così che «per chi ama il cinema la visita alla Monument Valley è un'esperienza di grande intensità

[76] G. Vitiello,*I Lager gemelli di Spielberg e il telecomando di Walzer non valgono la grottesca profezia di Bettauer*, «Il Riformista», 23 gennaio 2008.

emotiva»[77]. In questo senso la trasformazione del campo di Auschwitz-Birkenau in un icona del XX secolo (dunque anche in un giocattolo della LEGO) e la conversione in luoghi di pellegrinaggio delle strade di Cracovia filmate da Spielberg, sembrano intrecciare in un pericoloso circolo vizioso i viaggi della memoria e le gite turistiche alla Monument Valley.

2. *Documenti e icone dell'atrocità (un interludio)*

Secondo il giurista Lawrence Douglas uno dei primi esempi della crisi della rappresentazione che investe lo spazio dell'Olocausto è costituito dai contrasti emersi negli oggetti – tra cui la cosiddetta "testa ridotta di Buchenwald" – convocati e utilizzati come prove durante il Processo di Norimberga. In un saggio pubblicato su «Representation» (la rivista fondata da Stephen Greenblatt) intitolato *The Shrunken Head of Buchenwald: Icons of Atrocity at Nuremberg*[78], Douglas ripercorre la carriera processuale di questo macabro reperto introdotto nel processo dai rappresentanti americani dell'accusa, per mostrare come il suo utilizzo si sia consumato nell'ambito di una precisa funzione simbolica, anziché esclusivamente probatoria. Esibita per la prima volta il 13 dicembre 1945 e identificata come reperto USA-254 fu così descritta dal corrispondente da Norimberga del «Times» di Londra: «Quando il campo di

[77] P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007, p. 112.

[78] Cfr. «Representations 63», Estate, 1998, pp. 29-6, poi B. Zelizer (a cura di) *Visual Culture and Holocaust*, Arthlon Press, London, 2001, pp. 275-99; tr. it., *Storia della Shoah Vol. III. Riflessioni, luoghi e politiche della memoria*, cit., 525-550. Vedi anche L.Douglas, *The Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, Yale University Press, New Haven, 2001.

Buchenwald fu invaso dalle truppe alleate molti non vollero credere ai resoconti del sadismo praticato in quel luogo (…) ma in quell'aula di tribunale era stata mostrata la prova: la testa imbalsamata di un polacco impiccato, la quale, dopo che le ossa del cranio erano state rimosse, era stata ridotta alle dimensioni di un pugno»[79].

Com'è noto il Processo di Norimberga costituisce una sfida decisiva per la giurisprudenza internazionale (e per la stessa filosofia del diritto) che trova nella formulazione del concetto di *crimine contro l'umanità* quella innovazione del linguaggio utilizzata qui per condannare e giudicare gli atti criminosi compiuti dai nazisti. Tuttavia quel che in questo caso ci interessa è evidenziare il modo in cui per la giurisprudenza liberale la "testa ridotta" di Buchenwald potesse essere funzionale a mostrare la natura primitiva e barbarica del crimine nazista, più che la sua dimensione industriale, scientifica e moderna. L'atroce reperto si costituisce infatti come quel simbolo che incarna la natura atavica e primitiva della barbarie nazista e che riveste dunque un ruolo diverso rispetto all'altro campo dell'oggettistica dello sterminio (i barattoli di Zyklon B, la massa di occhiali e scarpe, ecc…) in cui si esprime piuttosto il modello *burocratico e metodico* del crimine dei nazisti. Anche se l'accusa presentava le prove dello sterminio avvenuto nelle fabbriche della morte, la testa di Buchenwald suggeriva che la differenza tra forme di omicidio convenzionali e reati contro l'umanità non stava nel calcolo numerico delle persone uccise, ma nella perversa connessione con un rigurgito di pratiche primitive nel cuore

[79] Cit. in L. Douglas, *The Shrunken Head of Buchenwald: Icons of Atrocity at Nuremberg*, cit. p. 526.

della colta Europa del XX secolo. Se il concetto di civiltà occidentale impallidiva di fronte alla funzionale modernità della camere a gas, l'uso giuridico della testa serviva insomma a rafforzare per opposizione l'idea di una pratica civile intesa come quella fonte di legalità da cui la civiltà poteva identificare e rimuovere i suoi impulsi barbarici. È in questo senso che la testa ridotta si presenta come la materializzazione di una tesi giuridica (l'assenza di primato della legge) cosi che, come nota Douglas, nei libri che ne danno notizia essa appare priva di alcun ferimento testuale alla sua rilevanza o funzione probatoria. In *Tyranny on Trial*, ad esempio, possiamo vedere una fotografia di Thomas J. Dodd, assistente del pubblico ministero a Norimberga, che si fa ritrarre nell'atto di contemplare la testa tra le mani, nella ben nota posa con cui Amleto tiene il teschio di Yorick[80]. Lo sconcerto del diritto di fronte alla camere a gas e alla deportazione di massa venne dunque contrastato, secondo Douglas, con «un'immagine di atrocità familiare alla giurisprudenza liberale, in particolare in relazione alla concezione del diritto inteso quale baluardo della civiltà contro la barbarie»[81], e tuttavia anche offerto alla visione del pubblico in un modo che sembra soddisfare più un morboso voyeurismo più che il chiarimento di colpe e responsabilità giuridiche:

> Che i trofei di guerra degli Jivaro potessero essere considerati artefatti idonei all'esposizione in un museo di Oxford (le teste sono tuttora in mostra e le cartoline che le riproducono sono in vendita presso il negozio di

[80] W. R. Harris, *Tyranny on Trial: The Trial of the Major German War Criminals at the End of the Word War II at Nuremberg, Germany 1945-1946*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1954.

[81] L. Douglas, *The Shrunken Head of Buchenwald: Icons of Atrocity at Nuremberg*, cit. p. 527.

> *souvenir* del museo) mentre la testa ridotta di Buchenwald dovesse essere vista come un oggetto spaventoso e rivoltante, ha una spiegazione piuttosto ovvia: il tribunale di Norimberga non si aspettava certo di scoprire che i cittadini europei del XX secolo riducessero le teste di altri europei loro contemporanei. Quella che poteva essere ritenuta una pratica "naturale" in una popolazione "primitiva" appariva terrificante se messa in atto da un popolo occidentale moderno […] Come è stato sottolineato da studiosi come Tzevan Todorov ed Edwaird Said, il nostro concetto di *civiltà* può essere spiegato nei termini della distanza che abbiamo messo tra noi e certe pratiche primitive, quali per esempi la riduzione di una testa; una distanza che i musei, come il Pitt Rivers di Oxford salvaguardano (e forse involontariamente decostruiscono, giacché il visitatore consapevole può riflettere sulla sensibilità che aborrisce la pratica di ridurre le teste, ma al contempo ne ammette l'esibizione e dunque la visione)[82].

Oggi questo reperto non è più considerato il simbolo della crudeltà dello sterminio nazista, e negli anni successivi a Norimberga ebbe ancora un breve carriera di prova *ad effetto* in altri processi per crimini di guerra, per poi infine scomparire del tutto, prima che si decidesse o meno di trovargli un posto nelle collezioni dello Smithsonian (si ipotizza, secondo Douglas, che attualmente si trovi nelle mani di un collezionista privato). Ma com'è noto tra gli altri celebri, quanto macabri, reperti mostrati al processo – in questo caso dal rappresentante sovietico dell'accusa, L. N. Smirnov – vi fu un pezzo di sapone presumibilmente prodotto con grasso umano. Nonostante oggi gli storici siano piuttosto concordi sul fatto che quello mostrato da Smirnov fu un comune sapone da bucato, e che in ogni caso non siano mai state trovate prove convincenti sul

[82] Ivi, p., 528.

fatto che i nazisti ricavassero sapone dal grasso umano, nel ragionamento di Douglas il sapone svolge nel contesto del processo una funzione *radicalmente diversa* da quella della testa ridotta di Buchenwald, poiché esso per così dire scuote la nostra idea di civiltà *dall'interno*. Qui l'effetto di terrore è prodotto insomma dall'atto di esibire non solo la dimensione industriale del crimine, ma precisamente la sua integrazione normalizzante nel prodotto per eccellenza incompatibile con la logica barbarica. «Nel sapone», scrive Douglas, «tutti vediamo una metafora potente della civiltà stessa, un prodotto tangibile della civiltà sulla contaminazione e l'escremento. La letteratura psicoanalitica e antropologica sull'argomento è moto vasta, e forse sarà sufficiente qui riportare una famosa affermazione di Freud, secondo il quale, *l'idea di ravvisare nell'uso del sapone un effettivo metro di valutazione della civiltà non ci stupisce*»[83].

La patologia evocata chiama qui insomma in causa la condizione normale della società, secondo una interpretazione dell'Olocausto che va da Hanna Harendt alla sociologia di Zigmunt Bauman, incentrata vale a dire sul rilievo della dimensione burocratica del nazismo quale esito affatto improbabile della logica della modernità[84]. Dunque il tramonto di questi due reperti dalle rappresentazioni dell'Olocausto ci ricorda innanzitutto la ovvia storicità di ogni iconografia delle atrocità e degli scopi a cui essa può o deve piegarsi.

[83] Id., p. 540. Il riferimento è a S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (1929); tr. it., Bollati Boringhieri, Torino, 1971.

[84] Z. Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Blackwell, Oxford, 1989; tr .it, Il Mulino, Bologna, 1992.

Tuttavia le vicende di questi reperti collocati all'incrocio tra *materializzazione giuridica*, *funzione pedagogica* e *efficacia spettacolare*, annunciano in un certo senso le controversie e l'impossibilità stessa di figurare *in un solo linguaggio simbolico* il particolare orrore delle atrocità naziste. Il contrasto sorto tra gli oggetti mostrati a Norimberga (il simbolismo della violenza primitiva incarnato dalla testa, il trionfo grottesco della logica produttiva e dell'efficienza economica simboleggiata invece dallo Zyklon B o dai binari che portano ai campi, e infine l'integrazione normalizzante del crimine nella *macabra quotidianità* del sapone) definiscono già la dispersione di uno spazio rappresentativo che può includere e mobilitare l'impulso pedagogico come quello voyeuristico e spettacolare. Come afferma Barbie Zelizer nell'introduzione a *Visual Culture and Holocaust*, l'ossessione rappresentativa dell'Olocausto è infondo la conferma che anche di fronte ad una radicale messa in crisi della nostra civiltà, il primato assegnato alla *visione* dalla tradizione filosofica ed epistemologica occidentale, inteso come il primo grado di conoscenza, non può essere rimosso. Per questo «i modi in cui l'Olocausto è visualizzato sono divenuti un concreto corollario per la nostra comprensione dei suoi significati»[85]. Ma proprio per lo stesso motivo i dibattiti sull'Olocausto possono essere studiati e interrogati collocandosi al di là del paradigma che privilegia l'aspetto fattuale delle sue rappresentazioni, occupandosi piuttosto dei *codici*

[85] B. Zelizer, *Introduction: On Visualizing the Holocaust*, in Id (a cura di), *Visual Culture and Holocaust*, cit., p. 1.

attraverso cui differenti modi di visualizzare e rappresentare i suoi significati storici e culturali sono stai indipendentemente convocati e messi in forma.

3. *La cultura dell'Olocausto e lo spazio della rappresentabilità. Elementi per una storia visuale*

Seguendo le ipotesi di Greenblatt, diremo che la *rappresentabilità* di un oggetto si stabilisce essenzialmente per negazione e demarcazione perchè è grazie a quei *confini* che una cultura e una comunità si autodefiniscono. Attraverso regolamentazioni, transazioni e acquisizioni simboliche, una data cultura permette dunque ad un insieme di testi di entrare nella zona demarcata, ma contemporaneamente sono questi stessi a permettere di dare avvio a tali pratiche di demarcazione.

Guardando al passaggio delle immagini dell'Olocausto dal loro statuto documentale a quello di *icone della memoria* (e infine alla loro smaterializzazione tra i simulacri dell'immaginario postmoderno) possiamo tradurre in modo quasi letterale questa ipotesi preliminare. Già nel 1986, vale a dire ben prima della progressiva apertura degli archivi incrementata dal crollo dell'Unione Sovietica, la storica americana Sybil Milton scriveva che «sebbene esistano più di due milioni di fotografie negli archivi pubblici di più di venti nazioni, la qualità, gli scopi e i contenuti delle immagini riprodotte nella letteratura accademica e popolare

sono stati decisamente ripetitivi»[86]. A fronte di ciò, riducendo alquanto morbosamente la complessa e stratificata catena del progetto di annientamento degli ebrei d'Europa al momento della loro morte per asfissia, si è via via imposta soprattutto in ambito francese l'idea che «la Shoah non ebbe e continua a non avere immagini»[87], ovvero che l'unica immagine in cui essa esprime l'abisso dei suoi significati è l'assenza di ogni traccia, ed è con questo lascito che dovremmo confrontarci.

Il primo effetto della ripetizione di poche immagini e della loro dispersione nell'immaginario in forma di *emblemi* della memoria collettiva, si traduce in questo caso nel rifiuto di *tutte le immagini* – e dello stesso concetto di archivio – sancito dall'opera di Claude Lanzmann e santificato con la complicità teorica di una vasta letteratura dell'irrappresentabile. Poiché non disponiamo di immagini prese all'interno delle camere a gas e, qualora esistessero, esse non solo non aggiungerebbero nulla alla nostra incapacità di comprendere ma proporrebbero esclusivamente il punto di vista dei carnefici, Lanzmann ha più volte dichiarato con fermezza che se le avesse trovate non avrebbe esitato a distruggerle, in opposizione a Godard che invece non ha dubbi sulla loro esistenza e sulla possibilità che un giorno vengano scovate in qualche archivio. La polemica sorta a metà degli anni Novanta tra Lanzman, Wajcman e Godard sulla possibilità che dagli

[86] S. Milton, *Photographs of the Warsaw Ghetto*, in ««Simon Wiesenthal Center Annual», vol. 3, 1986, p. 307; cit in M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photograph and the Work of Postmemory*, in «The Yale Journal of Criticism» (spring 2001), pp. 5-37; tr. it., in *Storia della Shoah,* Vol. III. *Riflessioni luoghi e politiche della memoria*, cit., p. 388. Di Milton si veda anche, *Images of the Holocaust*, in «Holocaust and Genocide Studies», Vol. I, 1986.

[87] G. Wajcman, *L'object du siécle*, Verdier,Paris, 1998 p. 239.

archivi emergano delle immagini animate filmate dai nazisti all'interno dei campi (e più precisamente sul loro utilizzo qualora venissero trovate) è tuttavia secondo gli storici una discussione priva di reale fondamento[88]. Nonostante ciò naturalmente essa è interessante sul piano del confronto e del dibattito culturale sui limiti della rappresentazione (e ci limitiamo a segnalare qui che questa in particolare si è sviluppata anche sulla scia delle reazioni a *Schindler's List* e più precisamente sulla nota sequenza costruita attraverso un punto di vista interno alle camere a gas, di cui ci occuperemo più avanti). L'indubbia importanza di *Shoah* si individua in ogni caso nel tentativo di colmare lo scarto tra la circolazione di immagini assegnate ad una generica barbarie nazista e la progressiva centralità assunta

[88] Cfr. J.J. Delfour, *La pellicole maudite. Sur la figuration du réel de la Shoah: le débat entre Semprun et Lanzmann*, in «L'Arche», n. 508, 2000; C. Lanzmann, *La représentation impossibile*, «Le Monde», 3 marzo 1994. Vedi anche l'intervista a Godard in «Les Inrockutibles», n. 170, 21-27 ottobre, 1998. Lo storico Christian Delage ha ricostruito le vicende della ricerca di filmati realizzati dai nazisti, commissionata ad una squadra dei servizi segreti americani con a capo John Ford (Field Photographic Branch, Office of Strategic Services) sin dall'estate del 1945. Grazie all'aiuto di due ex montatori dell'unità cinematografiche del Reich che indicano in Reudesdorf, cinquanta chilometri a est di Berlino, il luogo dove si trovano nascosti i filmati sulle atrocità naziste, giungono in un rifugio sotterraneo dove però trovano soltanto dei resti, pressoché distrutti, di documenti filmati dai nazisti. In ogni luogo (archivi e rifugi segreti) in cui giungono gli uomini di John Ford non possono che constatare la distruzione delle prove filmate dai nazisti. Se ne parla già in un articolo pubblicato nell'agosto del 1946 (B. Schulberg, *The Celluloid Noose*, «Screen Writer»), in sui si riporta la testimonianza di uno dei custodi della cineteca di Babelsberg, che ospitava gli archivi cinematografici del Terzo Reich: «ci raccontò che alcuni uomini-chiave di della cerchia di Goebbels si erano trasferiti qui appositamente, poco prima dell'ingresso dei russi in città, per distruggere dei filmati considerati segretissimi, in particolare delle immagini di massacri di ebrei e di polacchi perpetrati dalle SS e fotografati da squadre speciali delle SS». Era indubbio che rispetto ai filmati degli alleati realizzati al momento della liberazione dei campi, le immagini realizzate dagli stessi carnefici avrebbero mostrato e reso palese anche il loro compiacimento nel compiere i massacri. Da questo punto di vista la loro ricerca era un passaggio determinante per l'acquisizione di prove in vista del processo di Norimberga, ed è evidente che qualora gli Alleati le avessero scovate le avrebbero indubbiamente mostrate al processo di Norimberga. A prescindere dall'ipotesi sulla loro realizzazione da parte dei criminali nazisti nessuna di esse è in ogni caso giunta ai nostri giorni. Cfr. C. Delage, *La Vérité par L'image. Da Nuremberg au procès Milosevic*, Denoël, Paris, 2006.

successivamente dalla distruzione del popolo ebraico che reclamava la costruzione di una *nuova memoria specifica* dello sterminio, anziché del sistema concentrazionario.

In questa memoria le immagini di corpi scheletriti dalla fame e dagli stenti prese dai liberatori diventano inservibili innanzitutto perché attestano un "altro" universo, pensato come radicalmente diverso da quello dello sterminio sistematico perpetrato con il gas. Ed è precisamente in questo senso che prende forma la principale differenza (che Lanzmann pensa nei termini di un'opposizione irriducibile) tra *Shoah* e *Nuit et Broullard*. Un'ulteriore conseguenza della reiterata decontestualizzazione di poche immagini prelevate come simboli totalizzanti dell'Olocausto – complice in questo caso la tradizionale diffidenza degli storici per le immagini – si evidenzia nella catena di imprecisioni ed errori storiografici che a lungo hanno viziato questa importante documentazione[89]. Errori di attribuzione di date e luoghi di cui solo in anni recenti si è cominciato a calcolare la portata e le conseguenze.

Gran parte della dispute sorte tra gli intellettuali francesi attorno alla lettura fenomenologica proposta da George Didi-Huberman dei quattro scatti fotografici realizzati dal membro di un *sonderkommando* ad Auschwitz nel 1944, pubblicata poi nel catalogo della mostra in cui erano inserite queste immagini (*Memoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*) può essere letta come un esempio delle conseguenze di questa catena di errori (dal momento che si trattava di immagini note al pubblico – e una di esse compare già nel

[89] Cfr. C. Cheroux,*Fotografia e Shoah*, in *Storia della Shoah,* Vol. IV. *Eredità, rappresentazioni, identità*, cit.

film di Resnais – ma appunto mai studiate in modo approfondito dagli storici)[90]. La conversione dei documenti fotografici in una iconografia simbolica che via via rende opaca la propria precisa referenzialità storica è innanzitutto ascrivibile agli scopi pedagogici cui essi sono ricondotti sin dalle ultime fasi della guerra. Una strategia comunicativa che aveva come scopo primario la denuncia del crimine e la sua inscrizione nella memoria collettiva, anziché la meticolosa ricostruzione storiografica – e che ovviamente non può certo per questo essere condannata. Clément Chéroux, tra gli studiosi impegnati nella ricerca storica dei documenti fotografici relativi alla Shoah, scrive infatti:

> Con l'eccezione di alcuni casi specifici, risulta che, a partire dal 1945, queste immagini siano state utilizzate piuttosto per la loro portata simbolica che non per il loro interesse documentale. Nel quadro della strategia educativa attraverso l'orrore istituita all'epoca, si mirava piuttosto a scioccare lo spettatore che non a informarlo; e per produrre l'impatto desiderato, non era necessario che all'immagine fosse associata una didascalia: la foto di per sé, era già sufficiente. Lo dimostra, per esempio, la prima pagina del quotidiano

[90] In questo articolo Didi-Huberman conduceva un'analisi estremamente dettagliata delle circostanze "eccezionali" in cui erano state realizzate le fotografie, del rischio a cui si era esposto colui che era riuscito nonostante tutto a scattarle (e a nasconderle) per insistere infine sull'importanza decisiva – agli occhi dello storico ma anche al nostro stesso sguardo – di questa testimonianza. È dunque nell'intreccio di *traccia*, e di assoluta *precarietà* dell'atto fotografico che Didi Huberman affermava il valore incommensurabile di questi «quattro pezzi di pellicola strappati all'inferno». Il rifiuto radicale di questa lettura è condotto senza esclusione di colpi sulla rivista diretta da Claude Lanzmann «Les Temps moderns» da Gérard Wajcman e Elisabeth Pagnoux, a cui Didi-Huberman risponderà pubblicando *Images malgé tout* che si offre così al contempo come una difesa del valore testimoniale dell'immagine e come un importante attestazione del dibattito francese sui limiti della rappresentazione. Tuttavia esso conferma, come cercheremo meglio di vedere nel terzo capitolo, l'articolarsi di posizioni che si collocano in uno spazio sacrale da cui deriva una logica binaria che rende difficile la mediazione. Poiché l'oggetto del contenderete non è l'attribuzione storica delle fotografie, ma la "redenzione testimoniale" proposta nella lettura, il confronto a distanza tra Didi-Huberman e Lanzmann non è un dibattito storiografico sulle immagini della Shoah, ma una polemica squisitamente intellettuale. Cfr. G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, cit. Per un analisi storica di queste immagini e del loro utilizzo nel film di Alain Resnais, vedi S. Lindeperg, *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire*, Odil Jacob, Paris, 2007,

> francese "L'Humanité" del 24 aprile 1945: un articolo che evoca, nel titolo, il campo di Birkenau, è illustrato da un'immagine la cui didascalia riporta il nome di Ohrdruf, benché si tratti in realtà di una fotografia scattata a Bergen- Belsen. Ciò che importava in questo caso non era tanto avallare il testo tramite un documento fotografico a esso direttamente riferito, quanto sensibilizzare il lettore attraverso un simbolo potente, un'immagine scioccante […] così decontestualizzate, queste fotografie divennero ciò che Barbie Zelizer definisce *immagini senza sostanza*[91].

Questo dislocamento dei molti documenti storici in pochi confusi *monumenti* ha dunque reso la memoria della Shoah un laboratorio particolarmente fecondo per la fascinazione postmoderna nei confronti della *testualità della storia*[92], della perdita della referenza e del significato originale lungo il percorso di smaterializzazione dei segni e degli oggetti culturali. In questo modo il dibattito si è spostato verso i meta-interrogativi della rappresentazione in cui la questione non si articola tanto nella richiesta di sapere, quanto nelle domande poste alla nostra *capacità di immaginare*. Il problema si trasferisce cioè dal contenuto delle immagini, alla relazione che esse stabiliscono con la nostra immaginazione, e dunque alla posizione identificativa a cui ci richiamano.

Lo spettatore della mostra tenutasi al Jewish Museum, *Mirroring Evil*. *Nazi Imagery Recent Art* – in cui sono esposti

---

[91] C. Cheroux,*Fotografia e Shoah*, in *Storia della Shoah,* Vol. IV. *Eredità, rappresentazioni, identità*, cit., p. 306. Il riferimento è a B. Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, University of Chicago Pres, Chicago-London, 1998.

[92] Cfr., *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The John Opkins University Press, Baltimore and London, 1987. Hayden White è uno degli esponenti più importanti della diluizione culturale dei processi e delle possibilità stesse di una scrittura storica. Il concetto di *emplotment* (traducibile in italiano con "intramazione") utilizzato dallo storico americano, insiste proprio sulle strategie narrative (sulle "trame") che riconfigurano il rapporto tra la scrittura storica e l'evento. Vedi anche H. White, *Metahistory*, The John Opkins University Press, Baltimore and London, 1973, tr. it., *Retorica e storia*, Guida, Napoli, 1978.

i lavori di Libera, Schechner, Uklański – viene ad esempio scioccato non attraverso una pedagogia dell'orrore, bensì nel solco di una *integrazione normalizzante* di questo immaginario nella nostra cultura visuale, mostrando cioè al lavoro la progressiva dispersione del contenuto a vantaggio di un esclusivo quanto astratto potere simbolico delle icone dell'Olocausto e degli stessi discorsi sulla irrapresentabilità degli orrori nazisti. In tal senso tali lavori intrecciano le aporie della saturazione dell'immaginario postmoderno con le ambiguità del cosiddetto *nuovo discorso* che investe le rappresentazioni del nazismo nel corso degli anni Settanta – secondo la definizione di Saul Friedlander[93]. Concentrato in particolare sulla letteratura (ma aperto ad esempi tratti dal cinema tedesco, come ad esempio *Lili Marleen* di Fassbinder) il saggio di Friedlander richiamava l'attenzione sul coinvolgimento dell'immaginario nazista in tipologie finzionali assai diverse tra loro che confluivano in una sorta di collettivo *esorcismo involontario* di quel periodo storico costruito sotto il segno della estetizzazione, del kitsch, nonché dell'erotismo. Alcuni oggetti culturali degli anni Settanta - in particolare l'opera di Syberberg, *Hitler. Un film dalla Germania*; la prima edizione del fumetto di Art Spiegelman, *Maus*; il serial televisivo della NBC *Holocaust* – hanno infatti svolto seppur in modo diverso una funzione decisiva per l'avvio di un ricambio nel discorso pubblico dell'Olocausto incentrato cioè su una riflessione estetica e culturale che si distacca dall'analisi storica. Il film di Syberberg, sul piano del discorso teorico e della critica ideologica, e *Holocaust* sul versante dei discorso pubblico e

[93] S. Friedlander, *Reflets du nazisme: Essai sur le Kitsch et la mort*, cit.

della cultura popolare, hanno avuto ad esempio un ruolo determinante anche nell'acceso dibattito politico tedesco svoltosi attorno alla ridefinizione dell'identità nazionale, dando luogo al celebre scontro tra lo storico Ernst Nolte e il filosofo Jürgen Habermas[94]. Sempre a partire dall' orizzonte dell'opera "wagneriana" di Syberberg i filosofi francesi Philippe Lacoue-Labarthe e Jean Luc Nancy hanno riletto invece la mitologia nazista nel quadro della persistenza di un'altra classicità, quella impregnata dagli elementi oscuri e violenti della Grecia arcaica, enunciando in modo programmatico che senza quel film, «l'analisi tentata in questo scritto non sarebbe stata possibile»[95]. *Maus* e *Holocaust* hanno altresì definito i primi termini del dibattito circa il ruolo della cultura popolare nell'elaborazione e la trasmissione della memoria, e *Maus* in particolare è ancora oggi da questo punto di vista uno dei riferimenti costanti del discorso teorico americano nell'ambito degli Holocaust Studies.

Ma gli anni Settanta hanno soprattutto segnato l'ingresso delle immagini e dei racconti dell'Olocausto in una sorta di spazio sconsacrato, potremmo dire, che accoglie varie forme di estetizzazione della violenza nazista costruite ad esempio in una rilettura morbosa del rapporto vittima-carnefice – esemplare in film quali *Il Portiere di Notte* (L. Cavani, 1974), che può considerarsi in tal senso come la superficie

---

[94] AA.VV., *Historikerstreit. Die Dokumentation der Controverse um die Einzigartigkeit der national-sozialistischen Judenvernichtung*, München, Piper, 1987 (tr. it. parz. in G. E. Rusconi, *Germania, un pasato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Einaudi, Torino, 1987)

[95] P. Lacourte-Labarthe, J.-L. Nancy, *Le mythe nazi*, Editions de l'Aube, 1991 tr. it., Il Melangolo, Genova, 1992. Il libro è la rielaborazione di una conferenza pronunciata il 7 maggio 1980 nel corso del colloquio organizzato dal «Comitato d'informazione sull'Olocausto» a Schiltigheim, incentrato sul tema dei "meccanismi del fascismo.

intellettuale di un immaginario che ha il suo *grado zero* nella cosiddetta produzione dei *nazi-sexploitation*, ovvero dei film pornografici ambientati in campi di concentramento.

Nello stesso anno in cui usciva *Il portiere di notte*, Susan Sontag scriveva *Fascinating Fascism*, il saggio in cui rileggeva il celebre discorso benjaminiano sul fascismo come *estetizzazione della politica* all'interno della cultura visuale contemporanea e di quegli oggetti che portavano in superficie un ambiguo processo di fascinazione e erotizzazione del nazismo[96] – ed è sempre nel 1974 che in una intervista per i «Cahiers du Cinéma», Michel Foucault si chiedeva:

> Come è possibile che il nazismo, rappresentato da gente disprezzabile, miserabile, puritana, simile a zitelle vittoriane, tutt'al più viziose, sia potuto divenire, ora e dovunque in Francia, in Germania, negli Stati Uniti, e in tutta le letteratura pornografica del mondo, il referente assoluto dell'erotismo? Tutto l'immaginario erotico dozzinale si trova ora sotto il segno del nazismo[97].

Pur mettendo in luce questo paradosso, Foucault tuttavia ometteva in un certo senso di dire che oltre alla produzione pornografica il fenomeno si rifletteva e attraversava anche una nutrita sfera della cosiddetta produzione di cultura alta (da Visconti a Fassbinder, da Tournier a Robbe-Grillet) in una serie di opere che esibivano più o meno apertamente una relazione erotizzante nei confronti dell'immaginario nazista. Lo stesso nesso tra sadismo e nazismo sviluppato

---

[96] S. Sontag, *Fascinating Fascism*, in Id., *Under the Sign of Saturn*, Farrar, New York, 1980, tr. it. *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino, 1997. Vedi anche *The Aesthetics of Fascism*, num. speciale di «Journal of Contemporary History», vol. 31, n. 2, 1996.

[97] *Entretien avec Michel Foucault*, «Cahiers du Cinéma», n. 251-252, luglio-agosto, 1974, pp. 5-15, tr. it. in G. M. Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma, 1994, p. 195.

sul piano erotico è insomma proprio in questo periodo affermato come un orizzonte che appare decisamente trasversale alle produzioni culturali e che si definisce al di là di una moda o di una deriva artistica.

Anche per ciò, da questo punto di vista i *nazi-sexploitation*, seppur indubbiamente considerabili come un'aberrazione, dovrebbero in ogni caso essere visti come parte integrante di un più ampio fenomeno di feticizzazione culturale del nazismo che all'epoca, di un fenomeno in ogni caso che all'epoca è comunque completamente sganciato da quel contesto che oggi chiamiamo "la memoria della Shoah"[98].

---

[98] Bisognerebbe interrogarsi su una ulteriore anomalia, ovvero circa il fatto che per una stragrande maggioranza questi film sono una specificità di produzione italiana (e segnatamente di case cinematografiche quali la SEFI e la FULVIA). Alcuni studiosi di *Holocaust Film* (come Avisar, ad esempio) ritengono che le connessioni tra nazismo e devianza sessuale vengano in qualche modo inaugurate da *Roma città aperta* di Rossellini (in riferimento alla nota sequenza della tortura sui partigiani da parte di un femmineo comandate nazista e della sua ambigua e morbosa assistente). Si potrebbe allargare il discorso fino a ipotizzare che questa sequenza rappresenti la collocazione, sotto il segno del nazismo, di una *pulsione erotica* per altro esclusa dallo sguardo etico del neorealismo (e da un certo puritanesimo del suo sfondo culturale che incrocia cattolicesimo, cultura contadina e marxismo) ma che pure emerge quasi in un percorso parallelo e sotterraneo all'elaborazione di un identità nazionale del cinema italiano della resistenza. Mi sembra interessante da questo punto di vista la lettura di *Ossessione* (L. Visconti, 1943) proposta da Lino Micciché che in contrasto con la più consolidata storiografia italiana tende a ridimensionare il carattere fondativo del film di Visconti rispetto allo sviluppo del neorealismo cinematografico, distanziandolo in un certo senso da *I bambini ci guardano* e *Quattro passi tra le nuvole*. Così *Ossessione* rappresenta piuttosto una apertura di orizzonti culturali largamente proiettati oltre i confini nazionali, il cui fosco principio di piacere e la cupa carnalità che emana non potevano avere riscontri nell'eticità collettiva dello sguardo neorealista (se non appunto riscrivendola nel carattere di perversione dell'Altro, del fascismo e dell'invasore nazista). Per Micciché il film è «innanzitutto (e comunque indubitabilmente soprattutto) un dramma del desiderio, cioè del contrasto insanabile tra *Eros* e *Ethos*, tra istinto e ragione, tra individuo e società, tra piacere e realtà, tra libido e Storia» (L. Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1990, p. 61). Pensiamo anche all'eroina negativa di *Caccia Tragica* di De Santis (1947, prodotto dall'A.N.P.I), quasi una sorta di proiezione perversa del personaggio interpretato da Clara Calamai in *Ossessione*. Daniela, la moglie del bandito che si fa chiamare *Lili Marlene* (l'attrice Vivi Gioi) è la personificazione del principio di piacere che segue un irrazionale e irrefrenabile impulso verso l'autodistruzione. I partigiani la hanno riconosciuta come collaborazionista dei tedeschi e le hanno tagliato i capelli, così per nascondere la sua testa rasata lei indossa prima una parrucca bionda, poi un cappello a larghe falde che unito a un

Nel discorso di Foucault e Sontag, l'analisi di questa produzione è condotta nell'ambito di una critica ideologica alle ambiguità della cultura borghese, ed è probabilmente solo con l'acceso rifiuto che Elie Wiesel manifesterà nei confronti di *Holocaust* dalle pagine del «New York Times»[99], che irrompe bruscamente nel dibattito pubblico *un discorso specificatamente incentrato sulla trasmissione della memoria ebraica dello sterminio e di conseguenza sui limiti della rappresentabilità dell'Olocausto*. Sviluppato con gli accenti religiosi della mistica ebraica, il discorso di Elie Wisel che insiste sull'unicità di un evento che "appartiene solo ai morti" e che non può essere compreso o raccontato in alcun modo, non si risolve dunque in un appello alla verità storica dei *racconti*, ma è precisamente quel *gesto di demarcazione* con cui si definisce lo spazio di una specifica rappresentabilità della Shoah. Qui si colloca sia il significato del progetto di Lanzmann sia il campo enunciativo della rappresentazione impossibile e la conseguente condanna di ogni *finzione* come la trasgressione più grave di questo spazio[100].

---

enigmatico impermeabile completa il contrasto di un personaggio privo di quella sanguigna passionalità popolare che anima gli eroi positivi di *Caccia Tragica*. Questa sorta di "lato oscuro", erotizzante, della rappresentazione del fascismo, verrebbe dunque portato in superficie (in modi va da sé assai diversi tra loro, ma indubbiamente nel solco dell'erotizzazione e del kitsch) da parte del cinema cosiddetto d'autore degli anni Settanta (*Il portiere di Notte*, *La caduta degli Dei*, *Salò e le 120 giornate di Sodomia*, *Pasqualino Sette Bellezze*). Lo sconfinamento di questa produzione "colta" nell'ambito della pornografia esibita dal filone "sadiconazista" può essere in questo senso visto come la depravazione (quasi la parodia potremmo dire) di questa moda culturale anziché della memoria dei campi di sterminio, e ciò evidentemente senza intaccare il disgusto che si può provare nei confronti dei film *Nazi-Sexploitation*.

[99] E. Wiesel, *Trivialaizing The Holocaust*, «New York Times», 16, April, 1978.

[100] Cfr. C. Lanzmann, *Le lieu et la parole*, «Cahiers du cinéma», n. 374, 1985. Lo sceneggiato televisivo americano produce infatti uno scontro anche all'interno di «Le Temps Moderne», la rivista diretta da Claude Lanzmann. Le perplessità manifestate dall'editorialista della rivista, Christian Zimmer a proposito della tesi della irrapresentatibilità dell'Olocausto - a suo avviso pericolosamente vicine alle derive della negazione della storia – mandano su

Il processo avviato negli anni Settanta definisce insomma la dispersione della iconografia del crimine nazista in un oggetto culturale a se stante che recide i contatti con la sua referenzialità storica diluendosi nell'immaginario collettivo e nelle forme trasversali ed eterogenee della cultura visuale, o penetrando in una inespugnabile fortezza metafisica e religiosa. Il punto cieco di entrambi i percorsi, o se si preferisce la *scena primaria* in cui convergono i suoi due esiti più radicali, resta la rappresentazione della morte nelle camere a gas. Sistematicamente messa in scena come il punto di attrazione del feticismo voyueristico nella produzione pornografica dei *nazi-sexploitation*[101], ed evocata ostinatamente come il *la Legge* che impone l'assenza di ogni immagine nel discorso iconoclasta di Lanzmann e Wiesel. È dunque la dispersione di questo oggetto culturale – e non la memoria della Shoah in sé – che viene interrogata nei lavori dell'esposizione *Mirroring Evil. Nazi Imagery Recent Art.* Il fatto che, pur tra numerose proteste, la mostra venga organizzata e ospitata dal Jewish Museum di New York sancisce simbolicamente il consolidamento di una memoria della Shoah che nel 2002 – saldamente innestata tra i valori della cultura americana e istituzionalizzata dall'ONU - può includere su di sé il gesto artistico della trasgressione consapevole. È in questo nuovo

---

tutte le furie Lanzmann che a tal proposito non esita ad impugnare l'argomento dell'antisemitismo costringendo Zimmer a lasciare la rivista. Cfr. I. Perniola, *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, Kaplan, Torino, 2008. Gli interventi sono rispettivamente in C. Zimmer, *Le vrai choc d'*Holocauste, «Le Temps Moderne», n. 393, 1979 e C. Lanzmann, *De L'Holocauste* à Holocauste, «Le Temps Moderne», n. 395.

[101] Cfr. M. Stiglegger, *Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film*, Gardez! Verlag, St. Augustin, 1999. Vedi anche G. Vitiello, *Nazi-Sexploitation and the Holocaust as Cultural "Primal Scene"*, paper presentato a Cine-Excess: An International Conference on Global Cult Film Traditions, Londra, 3-5 Maggio 2007.

orizzonte che, per un curioso rovesciamento, il 27 gennaio 2008 (vale a dire nel cosiddetto *giorno della memoria*) è stata diffusa la notizia che la British Board of Film Classification ha tolto ogni forma di censura e autorizzato la vendita in DVD di *SS Experiment Camp*, un *exploitation* movie (italiano) proibito per oltre venti anni, argomentando che «la sensibilità degli spettatori nei confronti della rappresentazione della violenza è cambiata rispetto all'epoca in cui fu prodotto il film»[102].

[102] M. Woolf, *MPs press for a ban on SS camp "video nasty"*, «The Sunday Times», 27 gennaio, 2008.

II.
La memoria immaginaria e il melodramma (sulla "americanizzazione" dell'Olocausto)

In principio c'è lo show-business, l'affare dello spettacolo, e cioè la gigantesca macchina dell'industria culturale americana. È un'industria che non sfugge alle regole, alle leggi ed alle consuetudini di qualsiasi altra industria: comporta previsioni, ricerche di mercato, programmi di spese, ammortamenti, rischi e ben dosate campagne pubblicitarie, e mira al profitto. Come ogni altra industria, fa tesoro delle esperienze precedenti, proprie ed altrui, e l'esperienza insegna che il profitto più alto si ottiene attraverso un oculato bilancio di inventività e conservazione. Sono queste le premesse utilitarie e sensate da cui è nata l'operazione *Olocausto*, come poco tempo prima era stato progettato *Radici*, e come del resto fin dagli albori del cinema, erano nati i colossali film biblici: si tratta di imprese ad un tempo ciniche e pie, e la contraddizione non deve stupire, dal momento che l'autore non è uno solo: gli autori sono molti,e fra i molti ci sono appunto i cinici e i pii. Non mi pare che si possano fare obiezioni serie; fin da Eschilo, lo spettacolo pubblico ha attinto alle sorgenti che più muovono il pubblico e queste sono il delitto, il destino, il dolore umano, l'oppressione, la strage e la riscossa.
(P. Levi)

Il melodramma è diventato – paradossalmente, visto il problema da cui siamo partiti (l'opposizione al realismo)- la modalità dominante dell'*autenticità mediatica* […] nel corso di queste mutazioni e migrazioni dal film epico alle serie televisive e dalla produzione hollywoodiana dominante al cinema artistico europeo, il melodramma si è anche trasformato da genere a modalità del sentire, e da modalità a visione del mondo
(T. Elsaesser)

I responsabili dell'Holocaust Museum di Washington riportano con grande soddisfazione le reazioni di un gruppo di giovani afro-americani che, a conclusione della visita al museo, dichiararono: "pensavamo che nella storia il peggio fosse toccato a noi".
(P. Novick)

0. *Introduzione*

L'espressione nota ormai come *americanizzazione dell'Olocausto* tende ad essere utilizzata – specialmente nel contesto europeo – quale sinonimo stesso della banalizzazione e semplificazione dell'ampio spazio pubblico di commemorazioni e rappresentazioni degli eventi legati alla persecuzione del popolo ebraico durante la seconda guerra mondiale. L'accento più polemico è soprattutto indirizzato al ruolo svolto dall'industria culturale, ad una sorta di appropriazione della sofferenza in cui prende forma un modo di *vendere*, più che insegnare o preservare, la memoria dell'Olocausto[103]. Per Michael Berenbaum[104], che ne rivendica l'adozione, l'espressione definisce invece quell'orizzonte di iniziative culturali e politiche che hanno ormai definitivamente innestato la memoria e soprattutto la lezione morale dell'Olocausto tra i valori tradizionali americani. Ovvero come egli stesso afferma: «Abbiamo preso un evento europeo e l'abbiamo integrato nella cultura americana, nella cultura popolare»[105]. Secondo Alvin

---

[103] Cfr. T. Cole, *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged, and told*, New York, Routledge, 2000.

[104] Docente di Teologia alla University of Judaism di Los Angeles e alla Georgetown University di Washington, nonché di vari corsi nei dipartimenti di Holocaust Studies, Michael Berenbaum è stato Presidente e Capo Esecutivo della Shoah Visual History Foundation di Spielberg, e dal 1988 al 1993 a capo del comitato per la realizzazione del Museo di Washington di cui ha poi diretto il centro di ricerche (United States Holocaust Research Institute).

[105] Cit. in A. Wieviorka, *L'age du teimognage*, 1998, Plon, Paris, tr. it., Raffaello Cortina, Milano, 1999, p. 129. Questo testo (pregevole sotto molti punti di vista) mostra anche al lavoro una certa riduzione agli *effetti* – anziché all'orizzonte culturale e alla complessa sfera di motivi – dell'americanizzazione dell'Olocausto, a cominciare dallo stupore che l'autrice deve comunicare al lettore (europeo) per il fatto che l'espressione non venga automaticamente connotata in modo peggiorativo da Berenbaum. Il pensiero è ben espresso nella postfazione di Federica Sossi: «Come non rimanere addirittura scioccati dal modo in cui Berenbaum, collaboratore di Spielberg, spiega ciò che intende per "americanizzazione" dell'Olocausto (…) il libro di Annette Wieviorka, soprattutto nell'ultima parte, polemico nei confronti di una "storia" della Shoah scritta, o

Rosenfeld la formula esibisce infine il paradosso di un crimine storico che mantiene il suo specifico riferimento agli eventi della seconda guerra mondiale pur servendo contemporaneamente a definire l'agenda politica e sociale dell'America contemporanea[106]; così come ricorda anche Peter Novick, a dispetto della proclamata unicità dell'Olocausto, esso è ormai un riferimento evocato nel discorso pubblico per questioni che vanno dall'aborto all'AIDS, dalle guerre etniche alla rilettura della segregazione razziale degli afroamericani[107].

Siamo insomma di fronte ad un orizzonte eterogeneo di significati contraddittori il cui sfondo comune è in ogni caso il dislocamento spaziale di un "pezzo di storia" europea tradotto e inserito negli Stati Uniti attraverso modi di rappresentazione e comprensione specifici della cultura americana. Si può innanzitutto dire che arrestandosi agli effetti e dimenticando le ragioni e i contesti politico-culturali in cui il fenomeno si è via via definito, il critico che affronta questo insieme di rappresentazioni rischia a sua volta di banalizzare e semplificare la complessità di un processo controverso che ha coinvolto in profondità la società e la cultura degli Stati Uniti dal dopoguerra ad oggi, e che non appare riconducibile alla sola appropriazione da parte dell'industria culturale del potenziale simbolico dell'Olocausto.

---

videoregistrata alla Spielberg può essere letto anche come un appello contro questa situazione di generale banalizzazione» (p. 181).

[106] Cfr. A. Rosenfeld, *The Americanization of the Holocaust*, in «Commentary», June, 1995, p. 37.

[107] Cfr. P. Novick, *Holocaust Memory in America*, in J. E. Young (a cura di), *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, Jewish Museum, New York, 1994.

Persino chi è portato a leggere nelle strategie dell'industria cinematografica americana l'oscura manovra di una "lobby ebraica" non può evidentemente attribuire alla sola Hollywood il ruolo di catalizzatore collettivo di questo processo, dimenticando ad esempio la portata di numerose e importanti associazioni della vita politica e sociale americana come l'*American Jewish Committe*, il *Labor Jewish Committee*, l'*American Jewish Congress*, il *Jewish War Veterans*, o la controversa *Anti-Defamation League*. E tuttavia neanche la volontà delle comunità ebraiche americane di dare risonanza alla propria identità attraverso la memoria dell'Olocausto è in grado, ad esempio, di giustificare la massiccia frequenza e il successo di corsi ad esso dedicati in Università dove poco più dell'uno per cento degli studenti è ebreo. Il contesto in cui il cinema americano ha costruito una memoria dell'Olocausto è decisamente più complesso e sfugge in ogni caso a queste semplificazioni ideologiche.

L'ambivalente questione della *vittimizzazione*, una delle caratteristiche centrali della memoria dell'Olocausto, ha assunto ad esempio negli Stati Uniti una saturazione che presenta processi specifici di identificazione e personalizzazione, in cui si intrecciano la rivendicazione dell'identità ebraica e la coscienza collettiva americana. Come scrivono Marcello Flores e Simon Levis Sullam, «l'identificazione con le vittime può infatti offrire sensazioni piacevoli, ma suscita anche disagio e provoca desiderio di estraniamento: tanto più se le vittime appartengono prevalentemente a un gruppo specifico – gli ebrei –, mentre la coscienza collettiva richiede o reclama narrazioni e simboli

di sofferenza universale»[108]. A questa aporia, che assume nel contesto americano una decisiva risonanza, sono riconducibili le vicende dell'ingresso della *testimonianza* nella sfera pubblica – altro effetto della diffusione pervasiva della memoria e del trauma nell'orizzonte di riconoscimento dell'identità – vale a dire l'inclusione e l'utilizzo della voce delle vittime ben al di là del campo storiografico. Anche in questo caso le ambivalenze e le contraddizioni di questo processo e la sua graduale istituzionalizzazione, assumono proprio nel contesto americano alcune caratteristiche precise, di cui ad esempio è possibile rintracciare un sintomo teorico nel progressivo diffondersi dei cosiddetti *Trauma Studies* negli studi culturali anglosassoni[109].

È nel tentativo di fornire una mappatura (e una storicizzazione) della specificità culturale della *memoria americana* dell'Olocausto – vale a dire una memoria importata e *immaginata* – che intendiamo dunque qui muoverci, cercando di disegnare quel contesto in cui ha preso forma, in modo evidente a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, questa sorta di "religione civile" innestata

[108] M. Flores, S.L. Sullam, *Introduzione*, in *Riflessioni, luoghi e politiche della memoria. Storia della Shoah*, vol. III, cit., p. 7.

[109] Il *Trauma* è evidentemente un concetto centrale nell'orizzonte di ricerca degli Holocaust Studies. Tuttavia qui mi limito qui a citare (a titolo di esempio del suo dislocamento culturale) alcuni testi che elaborano il concetto di trauma all'interno degli studi sul cinema e i media e che tuttavia mi sembrano significativi di una più ampia rilettura della modernizzazione nei suoi stessi effetti traumatici, tra cui la visualizzazione collettiva di eventi catastrofici. Cfr., E. A. Kaplan e B. Wang, *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2004; E. A. Kaplan, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2005. In questa direzione si muovono anche i recenti interventi di Thomas Elsaesser che anticipano le tesi di fondo del suo prossimo testo (la cui uscita è prevista per settembre 2008), *Melodramma and Trauma. Modes of Cultural Memory in the American Cinema*, Routledge, New York. L'emersione del "trauma" inteso come paradigma di lettura privilegiato nella teoria anglosassone si manifesta insomma come quel canone teorico che esprime una differenza rispetto al contesto europeo (e soprattutto francese) in cui la cosiddetta unicità o irrapresentabilità dell'Olocausto è invece evocata sullo sfondo di una rilettura *negativa* del sublime nell'estetica kantiana.

tra i pilastri della democrazia e dei valori americani. Naturalmente i motivi di questa istituzionalizzazione sono molteplici e certo non è facile stabilire un gerarchia delle esigenze ne tanto meno un preciso ordine cronologico. Il dibattito sull'ingresso e la progressiva onnipresenza dell'Olocausto nei media, nelle Università, e nella società americana ha infatti prodotto numerosi e accessi confronti tra gli intellettuali e una importante quanto vasta letteratura incentrata proprio sulla progressiva americanizzazione dell'Olocausto che va dagli ambiti della ricostruzione storico-culturale alla provocazione politica che punta il dito contro l'egemonia delle cosiddette lobby ebraiche negli Stati Uniti, passando per studi più circoscritti incentrati soprattutto sul ruolo svolto dalla televisione, dal cinema o dai musei[110]. Per quanto ci riguarda ci concentreremo innanzitutto su alcuni aspetti in particolare presentando, in una sorta di percorso parallelo, le tesi sviluppate dallo storico Peter Novick in *The Holocaust in American Life*, e il processo descritto dal documentario prodotto nel 2004 per il canale televisivo

[110] Per una ricostruzione socio-culturale della progressiva diffusione dell'Olocausto nella società Americana vedi P. Novick, *The Holocaust in American Life*, New York, Mariner, 1999. Tra gli studi incentrati sul ruolo svolto dai media vedi J. Shandler, *While America Watches: Televising the Holocaust*, New York, Oxford University Press, 1999; e A. Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, Univeristy of Washington Press, Seattle and London, 2001. Vedi inoltre H. Flanzbaum (a cura di), *The Americanization of the Holocaust*, John Opkins University Press, 1999. Uno degli intereventi più polemici (e che ha dato avvio ad un ampio dibattito) è il libro di Norman Finkelstein, *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*, New-York, Verso, 2000. Finkelstein parte dal testo di Novick per intrecciare poi in un unica *conspiracy theory* la propria ostilità per Israele e le sue "protesi" americane (le lobby ebraiche) in cui la strumentalizzazione dell'Olocausto e dell'anitisemitismo sono impiegate da questo "grande fratello sionista" come arma ideologica sia per fini "estorsivi" e ricattatori (come nel caso delle richieste di risarcimento ai paesi europei implicati nella soluzione finale), sia per sviare le critiche alla politica di Israele. Il libro che ha goduto di un'enorme popolarità è anche l'unico dei testi citati tradotti in italiano (dalla casa editrice Rizzoli).

«American Movie Classic», *Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust*[111].

Come sappiamo da Halbwachs[112] in poi la memoria collettiva rappresenta il passato interpretandolo in funzione di un rafforzamento dei valori e delle norme del gruppo sociale di cui essa è patrimonio, ovvero ogni gruppo seleziona le cosiddette immagini del passato in relazione agli interessi del presente. In questo senso, rileggendo Halbawachs, Gérard Namer[113] distingue tra memoria collettiva riferita ad un singolo gruppo e *memoria sociale* intesa come l'insieme eterogeneo in cui si sovrappongono e si intersecano le memorie collettive presenti in una società. La memoria dell'Olocausto nella cultura americana sembra dunque funzionare come una potente *memoria sociale* capace non solo di integrare la memoria collettiva dell'identità ebraica, ma di rispondere o comunque di sollevare anche la richiesta di attenzione di altri gruppi sociali, diluendosi in una più vasta quanto controversa memoria americana. Da questo punto di vista le prospettive aperte dall'incontro tra la sociologia cognitiva e gli studi sulla memoria collettiva, potrebbero fornire un interessante orizzonte teorico di riferimento per tentare di rispondere all'intrinseca polisemia di testi come *Schindler's List* o del *Washington Holocaust Memorial Museum*, l'istituzione governativa inaugurata nel 1993 che assieme al film di Spielberg simbolizza l'approdo e l'integrazione definitiva

[111] Diretto da Daniel Anker (con la voce recitante di Gene Hackman) il documentario prodotto nel 2004 ha partecipato a numerosi festival ed è poi stato immesso nelle sale americane sul finire del dicembre 2007. http://www.ankerproductions.com/imaginary/.

[112] M. Halbwachs, *La mèmoire collective*, Albin, Paris, 1950 (nuova edizione a cura di G, Namer, 1997); tr. it., Unicopli, Milano, 1997.

[113] G. Namer, *Mémoire et societé*, Klincksieck, Paris, 1987.

dell'Olocausto nella memoria americana, ma anche le perplessità di quelle comunità (dagli afro-americani agli armeni) che ritrovano in questo racconto lo specchio della propria sofferenza[114].

1. *I margini del discorso sociale*

Nella prospettiva adottata da Peter Novick, i diversi significati che l'Olocausto ha assunto nella memoria collettiva americana corrispondono ad altrettante tappe di un progressivo e controverso percorso di avvicinamento e di ridefinizione dell' *oggetto*. Lungi dal definire in questo modo un processo lineare, o una rigida strategia, si tenta di mostrare all'opera una costellazione di significati che di volta in volta si costruisce e si riscrive lungo il flusso dei discorsi che attraversano lo spazio pubblico della memoria dell'Olocausto.

[114] In una prospettiva cognitivista le cosiddetta *memoria collettiva* esiste ad un livello sopraindividuale della vita sociale. Gli schemi cognitivi con cui il passato acquisisce significato sono il frutto dell'interazione sociale degli individui tra loro e di questi con gli oggetti culturali e le forme istituzionali che si incaricano di definirne il campo enunciativo. Dipendendo dalla forza e dalla frequenza di tale interazione e dal livello di istituzionalizzazione dell'oggetto, l'interazione produce dei *pattern cognitivi* con cui alcuni gruppi sociali danno significato agli eventi storici. Anziché analizzare le manifestazioni della memoria collettiva negli oggetti istituzionali (musei, immagini, emblemi, racconti, ecc…) la teoria cognitivista si domanda come si producano gli schemi e come a loro volta questi siano mobilitati nella produzione di "oggetti" e di simboli della memoria. In questo modello circolare l'oggetto istituzionale non fissa dunque soltanto uno schema cognitivo di riferimento, poiché il suo contenuto (il contenuto costruito effettivamente) può servire alla produzione di altri schemi e dunque di altri significati con cui leggere il passato, ovvero di altre memorie collettive. Mi riferisco qui alle ipotesi sviluppate da Aaron Beim in *The Cognitive Aspects of Collective Memory*, in «Symbolic Interation», Vol. 30, Issue 1, pp. 7-26, 2007. Vedi anche *Toward an Interactive Theory of Collective Memory: Culture, Cognition and the Istituzionalization of Memory Schema*, paper discusso al meeting annuale della *American Sociological Association* (Atlanta, 16 aug. 2005); http://www.allacademic.com/meta/p/108154_index.html.

Si tratta in ogni caso di un processo che dalla fine degli anni Quaranta alla metà degli anni Settanta si sposta progressivamente dalla periferia al centro della vita americana, in un movimento a cui si affianca in parallelo lo schema di *rimozione* e *anamnesi* della memoria del trauma specifico dei sopravvissuti, e in generale dell'elaborazione propriamente ebraica della Shoah. Questa lettura allo specchio porta così a vedere l'irrompere della Guerra Fredda come uno spazio di rimozione collettiva, e il processo Eichman prima e la Guerra dei Sei Giorni poi, come i simboli di una ricollocazione dell'Olocausto al centro degli eventi della Seconda Guerra Mondiale (e di una rivendicazione dell'identità ebraica rafforzata nel solco della minaccia costante dell'antisemitismo e dell'ostilità verso Israele). Molto in ogni caso è stato scritto sul congelamento di una memoria dell'Olocausto a seguito della centralità assunta dalle vicende della Guerra Fredda, ed è abbastanza evidente come il concreto appoggio delle organizzazioni ebraiche all'anticomunismo rientrasse in una più ampia politica di assimilazione americana dell'identità ebraica. Se è possibile individuare in quest'epoca, e almeno fino all'inizio degli anni Sessanta, una sorta di strategia omogenea delle organizzazioni ebraiche americane, essa si pone l'obiettivo di rimuovere due equazioni che sono viste anche come i principali ostacoli ad una piena integrazione; vale a dire quella che nell'immaginario americano fa dell'ebreo una *vittima* da un lato, e un *comunista* dall'altro.

La rimozione dello statuto di *vittima* è particolarmente interessante da questo punto di vista perché contrasta in modo decisivo con l'orizzonte attuale. Novick discute

innanzitutto la marginalità dell'evento e delle testimonianze nel discorso pubblico americano del primo dopoguerra. Mentre oggi la parola "Holocaust Survivor"[115] connota chiaramente un sopravvissuto al programma di sterminio ebraico perpetrato dai nazisti – e definisce anche la assoluta centralità e pubblicità rivestite dal sopravvissuto e dal testimone nel discorso pubblico – la situazione nell'America degli anni Cinquanta è alquanto diversa (e come in Europa, è solo a partire dagli anni Sessanta che si assiste ad una progressiva connotazione specificamente ebraica delle vittime dei crimini nazisti). Non è solo la parola *ebreo* ad essere assente nei discorsi pubblici del dopoguerra – che genericamente descrivono i campi come luoghi in cui sono stati sterminati gli oppositori politici del regime nazista. È lo stesso termine impiegato all'epoca, ovvero *displaced person*[116] a non avere nulla di quell'aura onorifica che avvolge oggi la parola *sopravvissuto*:

---

[115] Sull'ossessione collettiva e la sovraesposizione mediatica del "sopravissuto" costruisce una divertente "gag" il comico Larry David. In una puntata della serie *Curb Your Enthusiasm*, intitolata appunto *The Survivor*, il rabbino lo avvisa che alla cena organizzata da David per la serata porterà con lui un sopravvissuto. A questo punto David decide di invitare anche suo padre (anziano sopravvissuto dei campi di concentramento) immaginando di alleviare il disagio dell'ospite a cui si accompagnerà il rabbino, salvo scoprire una volta seduti a tavola che il *survivor* in questione è un aitante giovane partecipante all'omonimo reality show. Da qui prende avvio una esilarante competizione tra l'anziano ex-deportato e il giovane "sopravvissuto" televisivo il quale non accetta che la sua esperienza di privazioni nell'isola deserta sia da meno della prigionia nei campi di concentramento.

[116] L'evoluzione della politica avviata dalla «Displaced Persons Commission» offre anche un chiaro esempio sul ruolo che la crescente attenzione per la guerra fredda svolge nella marginalizzazione dell'Olocausto. Elaborato con il supporto del Dipartimento di Stato americano, il DP Program sposta progressivamente la propria campagna di accoglienza dai sopravvissuti alle persecuzioni naziste verso i rifugiati e i perseguitati dal totalitarismo sovietico. Il comprensibile sentimento antitedesco manifestato dalla maggior parte degli ebrei americani, particolarmente accesso di fronte ad una progressiva riabilitazione della Germania da parte degli Stati Uniti, viene dunque contenuto dai leader delle associazioni ebraiche sposando l'equazione tra Olocausto e totalitarismo sovietico promossa dalla politica americana, da un lato. e indirizzandosi di conseguenza ad un concreto appoggio alla campagna del Senatore McCarthy, dall'altro.

> Mentre oggi lo statuto di vittima gode di un ampio riconoscimento, negli anni Quaranta e Cinquanta esso evocava al piuttosto una sorta di vago pietismo compassionevole. Era insomma un'etichetta da cui sfuggire. Il cow-boy vigoroso e l'eroe di guerra erano i soli ideali (maschili) approvati. Davvero in pochi desideravano pensarsi come delle vittime ed essere percepiti come tali dagli altri. Gli ebrei americani – soprattutto i giovani della prima generazione di immigrati – accettavano questa norma con entusiasmo e, come d'altronde il resto degli americani, erano piuttosto asserviti ai modelli di Gary Cooper o John Wayne[117]

Sono anche questi elementi – aspetti di una assimilazione cercata dagli individui e promossa dalle associazioni ebraiche – a contribuire nel corso degli anni della Guerra Fredda ad un vistoso scarto tra l'elaborazione privata del trauma e l'ufficialità del discorso pubblico. Ed è anche nel solco di questo scarto che le parole "Nazismo" ed "Olocausto" vengono dunque disgiunte. Pur non contestando coloro che sposano le teorie del trauma – in cui il silenzio dei testimoni lungo gli anni Cinquanta funziona come necessario momento di elaborazione – Novick nota dunque che gli ebrei, desiderosi di integrarsi e di vivere in America, sapevano bene che davvero in pochi potevano essere interessati ad ascoltare i loro racconti.

Si è inoltre spesso insistito sul fatto che la prevalenza ebraica nell'industria hollywoodiana sarebbe all'origine della progressiva centralità assunta dall'Olocausto nella cultura americana. Senza contestare questa ovvia evidenza, Novick ricorda come all'epoca le vicende legate alla persecuzione ebraica dei nazisti fossero però soprattutto ritenute di scarsissimo interesse per il pubblico (non dimenticando che

[117] P. Novick, *The Holocaust in American Life*, cit., p. 121.

la Germania si ripresentava ormai agli occhi di Hollywood come un segmento importante del mercato cinematografico d'oltreoceano). Significativo è in tal senso il cosiddetto *Hollywood Project*, sorta di codice per i produttori hollywoodiani diffuso allo scopo di promuovere nei film personaggi ebrei privi di ogni connotazione comunista, o viceversa di espellere ogni rimando e assonanza ebraica nei personaggi comunisti[118].

Tuttavia già dalla fine degli anni Trenta, con la comparsa dei primi film che raccontavano le vicende della Germania nazista, Hollywood evitava di trattare la politica della razza con diretto riferimento agli ebrei. In *The Mortal Storm* (*Bufera Mortale*, F. Borzage, 1940) uno dei più importanti film di propaganda antinazista prodotto da una Major (fu infatti il film che convinse Goebbels a bandire ogni prodotto della MGM) vennero tagliate tutte le sequenze in cui si pronunciava la parola *ebreo* per essere poi sostituite da produttori con l'espressione *non-ariano*. Anche per questo *The Great Dictator* (*Il grande dittatore*, C. Chaplin, 1940) viene letto soprattutto nella critica americana come il primo film in cui irrompe sul grande schermo il termine *jew*. Come ricorda il regista Sidney Lumet, «vidi il film a New York e ancora ricordo quanto fu scioccante per me sentire Chaplin parlare di se stesso come di un "ebreo". Era una parola che non avevo mai sentito pronunciare in un film americano»[119]. È in tal senso che il discorso relativo alla costruzione di un identità ebraica nel contesto del pubblico e più ampiamente

[118] Cfr. Archivi del «National Jewish Community Relations Advisory Council», report n. 10, 23 May 1949, cit. in P. Novick, *The Americanization of the Holocaust*, cit., pp. 91-92.

[119] Intervista inclusa nel documentario *Imaginary Witness. Hollywood and the Holocaust.*

della società americana, tende ad essere simbolicamente collocato nel decisivo momento di elaborazione collettiva degli eventi relativi all'Olocausto manifestati nel corso del processo Eichman.

2. *Identità ebraica e identificazione americana*

Tuttavia la ricezione americana della cattura e del processo ad Adolf Eichman contrasta decisamente con la rivendicazione ebraica della memoria dell'Olocausto così come si è imposta a partire dagli anni Settanta. Non è infatti solo la stampa dell'epoca a prendere le distanze da Israele ma ad esempio è persino la stessa *Union of Orthodox Jewish Congregations* a temere che il processo avrebbe gettato in cattiva luce gli ebrei agli occhi del mondo intero e riattivato l'antico pregiudizio sul loro *carattere vendicativo*. La rievocazione degli orrori e delle atrocità compiuti dai nazisti, vengono insomma generalmente viste come una potenziale minaccia per l'audience americana e per l'integrazione sociale degli ebrei americani. Le ricerche di Novick confermano il tentativo delle associazioni ebraiche di promuovere una *lettura universalizzante* del processo, una lettura cioè che mostrasse all'opera una lezione contro i rischi e le derive disumane del totalitarismo, anziché una sorta di alibi della eterna sofferenza ebraica[120].

[120] «In un incontro con i responsabili della radio e della televisione che dovevano occuparsi della copertura del processo Eichman, il leader della *American Jewish Committe*, John Slawson affermò che oggetto del processo era il monito nei confronti del totalitarismo che persiste ancora oggi nel mondo. Pertanto il tema su cui bisognava insistere nella diffusione delle notizie riguardava il fatto che ciò che è accaduto non dovrebbe mai più ripetersi da nessuna parte e per nessun popolo». P. Novick, *The Holocaust in American Life*, cit., p. 132.

Si potrebbe aggiungere che anche la celebre interpretazione data da Hannah Arendt (che a lungo ha condizionato la storiografia del nazismo) fu anch'essa del tutto funzionale a vedere in Adolf Eichman la conferma empirica della sua teoria sul totalitarismo[121] – esigenza comunque comprensibile in un momento storico in cui era la bomba atomica, anziché la cancellazione dei crimini nazisti, la minaccia e il monito che effettivamente venivano associati agli orrori della Seconda Guerra Mondiale. Anche se è indubbio che il processo Eichman costituisce il primo incontro del pubblico americano con un oggetto distinto e precisamente ebraico definito come "Olocausto"[122], la

[121] Il successo della formula di Arendt ha diffuso uno stereotipo persistente che ha indotto ad esempio a vedere la macchina burocratica nazista come un monolitico quanto perfetto ingranaggio di cui Eichman rappresentava l'anonimo esecutore perfetto. La storiografia più avanzata ha ormai abbandonato da tempo questa visione del regime nazista (che come tutti i regimi viveva anche di corruzione, lotte interne per il potere, mancato coordinamento e tensioni tra i vari reparti e ministeri, ecc….) L'Eichman della Arendt, vale a dire l'asettico killer da scrivania, ebbe un influenza determinante su molta ricerca accademica tesa a descrivere lo sterminio come un effetto intrinsecamente legato alla modernità e come scrive lo storico David Cesarani nel suo studio su Alfred Eichman, «Hanna Arendt non assistette alla sua performance e se andò dopo pochi giorni di testimonianza di Eichman. Fu presente soprattutto durante l'enunciazione dei capi d'accusa e le testimonianze dei sopravvissuti Di conseguenza il suo ritratto di un Eichman burocrate incolore si basa su una fase processuale in cui l'imputato rimase deliberatamente passivo allo scopo di non fornire all'accusa argomenti con cui sostenere che era un fanatico», tuttavia egli prosegue, «ancora oggi chiunque scriva lavora all'ombra di Harendt. Il suo concetto di "banalità del male", unitamente alla tesi di Milgram sull'inclinazione all'obbedienza all'autorità, per due decenni ha stretto in una camicia di forzala ricerca sulla Germania nazista e sulla persecuzione degli ebrei». D. Cesarani, *Eichman, His Life and Crimes*, William Heinemann, London, 2004, tr. it., Mondadori, Milano, 2006. Le spiegazioni date al comportamento di Eichman era dunque funzionali a offrire un modello di comprensione del mondo moderno (dai sistemi totalitari, alla minaccia nucleare e alla guerre in Vietnam) e se per i conservatori il parallelo dell'automatismo di Eichman con il sistema sovietico era una rassicurante propaganda , per la sinistra l'esistenza di Eichman poteva spiegare come mai una persona normale potesse macchiarsi di atrocità utilizzano armi di distruzione di massa contro popolazioni civili (come in indovina e poi in Vietnam).

[122] È infatti durante la copertura giornalistica del processo il termine "olocausto" viene agganciato ai crimini nazisti compiuti contro gli ebrei nella seconda guerra mondiale, ma esso non è il frutto di una visione cristiana e sacrificale dell'evento, quanto della traduzione che i giornalisti americani adottano per la parola *Shoah*. Sin dalla fine degli anni Cinquanta d'altronde le

risonanza della sua specificità e dei suoi accenti sacrali – che si riflette nella difesa ad oltranza della sua *unicità* – è senz'altro una costruzione successiva che appare più intimamente legata alla delicata situazione geopolitica di Israele. È insomma la Guerra dei Sei Giorni, più del processo Eichman a creare un decisa vicinanza tra il contesto americano e l'identità ebraica e ad integrare l'Olocausto nella coscienza religiosa degli ebrei americani guardando allo stato di Israele come a una sorta di *mito redentore*. Tuttavia non sembra plausibile vedere nel radicale mutamento che la memoria dell'Olocausto subisce tra gli anni Sessanta e Settanta, un'unica e condivisa strategia che porrebbe al centro della coscienza americana lo sterminio del popolo ebraico con lo scopo di difendere e rafforzare l'isolamento e la vulnerabilità di Israele in Medio Oriente.

Certamente è anche in questa ottica che ad esempio è possibile leggere melodrammi come *Exodus* (O. Preminger, 1960) o varie *spy story* quali *Odessa File* (*Dossier Odessa* R. Neame, 1974) film ovvero che propongono apertamente *l'equazione tra il mondo arabo e il nazismo*, o quantomeno la loro connivenza nel comune odio per gli ebrei. In ogni caso si può essere d'accordo con Novick nel ridimensionare la portata dell'ipotesi che la politica americana nei confronti di Israele sia stata dettata dalla progressiva centralizzazione della memoria dell'Olocausto:

> Quando l'Olocausto era ancora vivo nella mente dei leader americani – ovvero nei primi venti anni dopo la fine della guerra – gli Stati Uniti era decisamente più interessati ad aprirsi al mondo arabo piuttosto che a supportare Israele. I loro aiuti sono cominciati effettivamente non quando Israele era percepito come

---

pubblicazioni in inglese edite dallo Yad Vashem traducevano *Shoah* con *Holocaust*.

> un piccolo stato debole e indifeso, ma dopo la Guerra dei Sei Giorni, vale a dire dopo la sua aperta dimostrazione di forza. Inoltre il presidente che ha inaugurato un massiccio appoggio economico e militare verso Israele fu Richard Nixon, vale a dire il meno sensibile a sentimentalismi o considerazioni di ordine morale tra tutti i presidenti americani del dopoguerra[123]

È inoltre evidente inoltre che a partire dall'*intifada* palestinese del 1987, la possibilità di giustificare la politica di Israele attraverso le lenti dell'Olocausto, diviene via via meno plausibile, poiché appare chiaro non solo che essa è ormai la più importante potenza militare nella regione, ma soprattutto che le sue minacce non derivano soltanto dall'ostilità araba nei suoi confronti, quanto dai suoi errori in politica estera e nella gestione del problema palestinese in particolare. È in questo orizzonte ad esempio che andrebbe sviluppata una lettura in parallelo, nel tentativo cioè di mostrarne la logica di co-implicazione, tra i due film di Spielberg, *Scindler's List* e *Munich* (2005).

Dunque se scartiamo o quantomeno ridimensioniamo la portata di questa strategia politica dobbiamo ammettere che nel contesto americano la progressiva connotazione ebraica dell'Olocausto assume anche significati più complessi. Essi più precisamente si inseriscono secondo Novick nel più vasto orizzonte di riemersione dello stesso concetto di *identità* e di *rivendicazione etnica* che caratterizza la società americana degli anni Sessanta. Nel movimento dei diritti civili, nelle rivendicazioni delle donne e più in generale in quel passaggio da una *comunità immaginata*[124] ad una *costellazione* di identità etniche che reclamano il proprio

[123] P. Novick, *The Holocaust in American Life*, cit. p., 166

[124] Cfr. B. Anderson, *Imagined Communites*, Verso, London-New York, 1991, tr. it., Manifesto Libri, 1996.

particolarismo e i propri diritti, rientra dunque anche la mutata coscienza degli ebrei americani. È in questo diverso clima – in cui prende forma quella cosiddetta *cultura della vittimizzazione* attraverso cui ogni gruppo rafforza la propria identità e richiede attenzione e giustizia per i torti subiti – che anche gli ebrei americani secondo Novick riscoprono e rivendicano in modo decisivo il *loro* specifico Olocausto. Si tratta di un fenomeno complesso che non possiamo qui discutere in profondità, soprattutto per quanto riguarda le implicazioni attraverso cui la cultura della vittimizzazione si è trasformata in una sorta di competizione in cui si contesta agli ebrei la difesa ad oltranza del primo posto[125].

Piuttosto ci sembra interessante notare che l'ipotesi di Novick può essere rafforzata dalla lettura di *The Pawnbroker* (*L'uomo del banco dei pegni*, S. Lumet, 1964). Esso non è solo uno dei primi e più importanti film americani incentrati sulla figura del sopravissuto e costruiti con un linguaggio filmico del tutto innovativo (si pensi all'uso intensivo quanto anomalo del flashback, che tenta di restituire la tensione interiore del protagonista, un sopravvissuto dei campi di concentramento che non riesce a reintegrasi nella vita sociale). *The Pawnbroker* definisce anche una nuova coscienza sociale delle etnie della società americana collocando Nazerman – il personaggio interpretato da Rod

[125] La mozione presentata nell'ottobre 2007 al Congresso Americano per utilizzare il termine "genocidio"nel caso degli Armeni, ha infatti suscitato non solo le dure reazioni di Ankara, ma anche un acceso dibattito interno e numerose perplessità della comunità ebraiche americane. di utilizzare la parola genocidio nel caso degli Armeni. N. Banerje, *Armenian Issue Presents a Dilemma for U.S. Jewis. Debate Over Killings in Turkey's Past*, «New York Times Internationl», 19 ottobre 2007. *Sui* temi della vittimizzazione, e in particolare sulla vittima come nuova categoria sociale e sulla "compassione" come legame collettivo costruito dai media, rinvio in sintesi ai lavoro di G. Erner, *La société des victimes*, Paris, Decouverte, 2005 e C. Eliacheff e D. S. Larivièr, *Le temps des Victimes*, Paris, Albin Michel, 2006.

Steiger – nella popolare Spanish Harlem abitata da ispanici e afro-americani (e dunque suggerendo una analogia tra la violenza urbana dei ghetti delle minoranze etniche americane e la reclusione nei campi nazisti del sopravissuto)[126].

3. *You look like an american girl*

Come abbiamo visto, l'adesione allo schema di rimozione e anamnesi – ovvero quella transizione dall'invisibilità di Auschwitz alla sua onnipresenza nello spazio pubblico attuale – tende a vedere in atto negli anni Cinquanta sia in Europa che negli Stati Uniti una sorta di cospirazione del silenzio nei confronti dell'Olocausto, o comunque un disinteresse collettivo che verrà scalfito soltanto a partire dal processo Eichman.

In questo schema l'ossessione americana per Anna Frank (attorno a cui Philip Roth ha costruito il suo *The Ghost Writer*[127]), o il film di Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* girato

[126] Su questo punto si concentrano le obiezioni di numerosi studiosi di *Holocaust Film*. Vedi A. Mintz, *Popular Culture and the Shapping of Holocaust Memory in America*, cit. pp. 107-125.

[127] È con *The Ghost Writer* pubblicato nel 1979 (tr. it. *Lo scrittore fantasma*, Einaudi, Torino, 2002) che fa la sua prima apparizione l'alter-ego di Roth, Nathan Zuckerman. Qui egli è un giovane scrittore alle prime armi che nel 1956, racconti alla mano, si reca in pellegrinaggio dal proprio venerato maestro (lo scrittore ebraico Lonoff) che ha chiuso i conti con la grande città e la carriera mondana per riflettere, "guardando la neve" dal suo eremo di campagna, sulle sorti della letteratura. Mentre la moglie di Lonoff denuncia la menzogna di chi come suo marito racconta e pontifica senza aver vissuto, Zuckerman sospetta che la giovane amante dell'anziano scrittore, potrebbe essere in realtà niente di meno che Anna Frank, scampata all'Olocausto e nascostasi in America sotto mentite spoglie. Come Lonoff trae la forza della propria scrittura dal non vivere, non è forse simulando la propria morte che la pseudo Anna Frank ha reso immortale il proprio diario? Questa enigmatica sopravissuta emigrata dall'Europa, diventa subito agli occhi del giovane Zuckerman la *femme fatale* delle sofferenze del popolo ebraico e la tentazione di innamorarsi di lei per poi sposarla è più forte dello "scrivere per la causa degli ebrei", la missione di cui

nello stesso anno in cui negli Stati Uniti viene pubblicato il *Diario*, vengono letti come due casi isolati e in ogni caso ritenuti come delle eccezioni all'interno di un generale disinteresse nei confronti dell'evento. Tuttavia essi non definiscono solo la confusa percezione dell'Olocausto nel discorso pubblico degli anni Cinquanta, ma riflettono invece anche l'insorgenza di alcuni aspetti decisivi e in un certo senso persistenti nella differente costruzione della memoria da parte del cinema europeo e hollywoodiano.

Il documentario di Resnais si confronta con l'orrore concentrazionario e con i meccanismi e i motivi dello sterminio ma com'è noto elimina del tutto il contesto ebraico dell'evento, diluendo la voce delle vittime nell'orizzonte dei valori della resistenza e dell'antifascismo. Tuttavia dal punto di vista della sua costruzione formale rappresenta (come vedremo meglio nel prossimo capitolo) una tappa decisiva dell'idea di *modernità cinematografica* elaborata in particolare nell'ambito della tradizione critica francese. Il film di George Stevens, *The Diary of Anne Frank* pone decisamente sullo sfondo gli orrori della guerra e dello sterminio in favore di un messaggio consolatorio e universalizzante costruito nel pieno rispetto delle regole hollywoodiane ma suggerisce in ogni caso quella coesistenza di identificazione (e di identità) ebraica e americana che verrà sancita dalla serie *Holocaust* e in modo definitivo dal successo di *Schindler's List*.

---

dovrebbe farsi carico il giovane Zuckerman. A partire da questo scacco idealistico – sposare Anna Frank e diventare lo scrittore "eletto" – letteratura e vita genitale di Nathan Zuckerman si fonderanno in un'unica estenuante commedia ebraica, che scandisce tutti i libri di Philip Roth, anche quelli in cui sceglierà di abbandonare il proprio alter-ego.

Ma un'ulteriore significativa eccezione al presunto silenzio degli anni Cinquanta, ci permette di definire ancora meglio la specificità dell'elaborazione dell'Olocausto nel contesto americano. Il 27 maggio 1953 Ralph Edwards il popolare conduttore della trasmissione *This is Your Life* prodotta dalla NBC – uno dei primi esempi di televisione dell'*intimità* che introduceva nelle case degli americani le vicende di gente sconosciuta – fa accomodare l'ospite della puntata, Hanna Kohner, e presenta al pubblico la sua storia con queste parole, «You look *like a young American girl*, just out of college - not at all like a survivor of Hitler's cruel purge of German Jews»[128]. Come in una qualsiasi puntata dello show, il cui apice è il ricongiungimento del protagonista con i suoi familiari dopo varie peripezie, Hanna Kohner ritrova con suo enorme stupore altri sopravvissuti che erano con lei ad Auschwitz, per poi infine scoppiare in lacrime alla vista di suo fratello, tornato da Israele dopo che gli eventi della guerra li avevano separati per oltre quindici anni. Ma l'aspetto decisamente scioccante per la nostra sensibilità contemporanea è il modo in cui Ralph Edwards, dopo aver introdotto una compagna di prigionia di Hanna, si rivolge agli spettatori e, mentre le telecamere inquadrano impietosamente i volti contratti delle due sopravvissute in primo piano, racconta: «deve essere stata dura…essere costretta a fare le cosiddette *docce* perché anche se da alcune di esse usciva dell'acqua, sappiamo che ve ne erano altre da cui usciva il gas e voi non sapevate mai quale delle due docce stesse per fare…e tu Hanna sei stata fortunata perché lì hai perso molti dei tuoi familiari….».

[128] Brani dell'episodio televisivo sono inclusi nel documentario *Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust*.

La vicenda di Hanna Kohner viene dunque presentata e costruita dai produttori di *This is Your Life* nel solco dei melodrammi domestici caratteristici delle storie raccontate nel programma e dunque anche Auschwitz può qui trovare il suo *happy ending.* Se le immagini atroci diffuse dai cinegiornali all'indomani della liberazione dei campi costituiscono il primo incontro traumatico del pubblico americano con l'enormità dell'Olocausto, la vicenda di Hanna Kohner raccontata dalla popolare trasmissione televisiva definisce, attraverso la decisiva mediazione di una forma melodrammatica, il primo incontro con la specifica vicenda biografica di un sopravvissuto – e dunque una delle prime *personalizzazioni della tragedia che prevede la possibilità di identificazione*, per di più con una ragazza che appare agli occhi del pubblico *come una qualsiasi americana che ha studiato al college*.

Si tratta di un aspetto decisivo che nella nostra risposta alle rappresentazioni degli eventi traumatici, definisce ad esempio anche lo scarto tra l'anonimato in cui comunque restano le vittime di catastrofi avvenute nei paesi del Terzo mondo rispetto a coloro che ci sembrano più familiari e vicini ai nostro costumi; così allo stesso modo «solo una minoranza degli ebrei europei assassinati da Hitler poteva assomigliare alla *middle-class* americana, tuttavia è in questo modo che essi sono stati rappresentati per l'audience americana»[129].

Da questo punto di vista è proprio la televisione ad aver svolto, sin dagli anni Cinquanta, un ruolo fondamentale nelle rappresentazioni dell'Olocausto definendo così una ulteriore

[129] P. Novick, *The Holocaust in American Life*, cit. p. 235

decisiva specificità americana rispetto al contesto europeo. Il celebre film di Stanley Kramer *Judgment at Nurmeberg* (1961) è ad esempio la versione cinematografica dell'omonimo sceneggiato televisivo scritto nel 1957 da Abby Mann, andato in onda nell'ambito della serie «Playhouse 90» il 16 aprile 1959 e prodotto da Harry Brodkin (colui che nel 1978 sarà tra i produttori dello sceneggiato della NBC *Holocaust*)[130]. Nel suo studio incentrato sulle rappresentazioni televisive dell'Olocausto nel contesto americano, Jeffrey Schandler[131] ipotizza che sia stata proprio la TV ad aver permesso di avvicinare questo evento insondabile, *addomesticandolo* e portandolo dalla lontana Europa nelle case di ogni americano, e riuscendo così anche a trasformare l'anonimato di un crimine contro l'umanità in una tragedia personalizzata.

Attraverso la sua diffusione televisiva e la sua popolarizzazione nelle forme del melodramma domestico e familiare, l'Olocausto è contemporaneamente servito anche alla costruzione di un modello comportamentale, una sorta di paradigma morale che definisce i termini della responsabilità e del comportamento individuale nel corso di situazioni estreme. Anche nella storia della pedagogia americana i *curricula* di Holocaust Studies rappresentano la prima massiccia diffusione della cosiddetta *affective revolution* nei metodi delle scienze della formazione di tradizione anglosassone[132]. In uno dei primi corsi sull'Olocausto pensati per la scuola pubblica, il cui

---

[130] A. Mintz, *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, cit. pp. 90-95.

[131] Cfr. J. Schandler, *While America Watches: Televising the Holocaust*, cit.

[132] Cfr. T. D. Fallace, *The Origins of Holocaust Education in American Public Schools*, in «Holocaust and Genocide Studies», vol. 20, n. 1, 2006, pp. 80-102.

curriculum fu costruito nel 1973 da Roselle Chartock, l'evento è avvicinato attraverso una prospettiva psicologica che si avvale di varie forme visuali e letterarie per trasmettere sia la dimensione traumatica delle vittime che i dilemmi morali dei carnefici. Il programma elaborato da Chartok impiega dunque un approccio affettivo per investigare non tanto un evento storico o un problema culturale, quanto la natura stessa del comportamento umano sotto determinate condizioni. Nella stessa direzione si muovono i materiali didattici che nel 1978 verranno diffusi dalla Anti-Defamation League per accompagnare la visione di *Holocaust* (e che saranno poi alla base di numerosi *curricula* impiegati nelle scuole degli Stati Uniti). Dopo vari progetti pilota nel 1983 il Dipartimento dell'Educazione del New Jersey e la ADL pubblicheranno *The Holocaust and Genocide: A search for Conscience*, un programma per insegnanti preceduto da una introduzione del governatore Thomas Kean in cui egli afferma che l'Olocausto contiene lezioni per ogni cittadino americano sul *ruolo degli individui nello stato moderno*[133].

Le forme del melodramma domestico, il potere salvifico dell'atteggiamento morale e delle responsabilità individuali possono in questo senso esser considerati come i due *pattern* cognitivi determinanti attraverso cui la cultura americana inscrive al proprio interno l'Olocausto. Se alcuni studiosi di cinema, tra cui Thomas Elsaesser[134], hanno mostrato gli effetti di una continuità tra il melodramma

[133] R. Flaym, E. Reynolds, *The Holocaust and Genocide: A search for Conscience – A Curriculum Guide*, Anti-Defamation League, New York, 1983.

[134] MI riferisco qui a T. Elsaesser, *Melodramma e temporalità* in V. Zagarrio (a cura di) *Studi Americani. Modi di produzione ad Hollywood dalle origini all'era televisiva*, Marsilio, Venezia, 1994, pp. 345-357.

hollywoodiano e le serie televisive (ipotesi che poggiano innanzitutto su una continuità del loro pubblico), sono proprio gli sviluppi della teoria anglosassone nel suo progressivo inquadramento del melodramma come *forma culturale dominante* (sia a livello testuale sia intesa come esperienza specifica del soggetto) a permettere di inserire in quest'orizzonte lo scambio simbolico che si genera tra il Museo di Washington e *Schindler's List*, due testi vale a dire in grado di sintetizzare in un unico evento mediatico le istanze di comprensione e integrazione americana dell'Olocausto.

4. *Un melodramma nel cuore del* Washington Mall *(la vittima come luogo dell'enunciazione impersonale)*

Gran parte dei discorsi e dei processi che fin qui abbiamo evidentemente solo accennato a grani linee, possono trovare una loro sintesi nelle vicende che hanno condotto all'edificazione del Museo federale di Washington (museo vale a dire finanziato dai soldi dei contribuenti e come tale considerato un'istituzione pienamente americana).

Nel ripercorre le vicende della creazione dello United States Holocaust Memorial Museum, Edward Linenthal mostra come esse siano attraversate da una serie complessa di motivazioni e da una estenuante negoziazione tra diverse esigenze, quali innanzitutto il dovere sacrale di una memoria dell'Olocausto e di un luogo di rappresentanza ufficiale per i sopravvissuti – espresso ad esempio dal loro portavoce Elie Wiesel – e il calcolo politico dell'amministrazione Carter che nel 1978 annunciò l'avvio

del progetto di un museo federale deputato alla memoria del genocidio ebraico. Ragioni secolari si incrociano insomma sin da subito con le esigenze pedagogiche o religiose, dal momento che il finire del 1977 – a causa delle negoziazioni avviate con l'OLP – passò alla storia come il punto di maggiore crisi nei rapporti tra il Presidente Carter e la comunità ebraica statunitense. Cosicché, quando in occasione del trentesimo anniversario della fondazione di Israele, il Presidente americano annunciò pubblicamente la formazione di una commissione per realizzare il più importante museo della memoria dell'Olocausto negli Stati Uniti, i commentatori dell'epoca interpretarono subito il progetto come un chiaro messaggio di avvicinamento ad Israele, e di conseguenza rivolto anche a rimuovere i contrasti interni con l'ebraismo americano.

Su questo sfondo si collocano inoltre le lunghe transazioni sulla configurazione estetica più adatta, sul luogo reputato più consono per la sua edificazione e infine sul messaggio e il tipo di "lezione" che il museo avrebbe dovuto esprimere. Certo è che il suo avvio e la sua inaugurazione ufficiale coincidono simbolicamente con i due decisivi eventi mediatici di *Holocaust* e *Schindler's List*, e in tal senso questo arco di tempo segna anche il definitivo inserimento della memoria dell'Olocausto tra i pilastri della cultura americana.

Da questo punto di vista appare decisiva la scelta di collocare il museo nel luogo sacrale per antonomasia degli Stati Uniti, vale a dire il Washington Mall, lo spazio commemorativo della memoria e della storia americana. Furono d'altronde numerose le perplessità di fronte a questa

decisione che, dopo lunghe transazioni, si sostituì alla iniziale proposta di edificare il museo a New York, l'epicentro della cultura ebraica americana:

> Un museo costruito a New York anche se nazionale nelle intenzioni sarebbe stato chiaramente percepito come un museo ebraico edificato nel cuore della comunità ebraica americana, e la memoria dell'Olocausto sarebbe così rimasta nella "provincia" degli ebrei d'America. Un museo nazionale a Washington, dall'altro lato, avrebbe reclamato attenzione sulla memoria in modo più diffuso ma anche *controverso*. I rappresentati dei gruppi delle vittime non ebraiche si sentivano autorizzati a reclamare un posto di diritto in un'istituzione che ospitava la memoria nazionale nella capitale degli Stati Uniti. Questa decisione ha reso il lavoro della commissione infinitamente più difficile. Essi dovevano non soltanto sostenere gli imperativi del *pluralismo americano* – che riguardano una inclusione collettiva dei vari gruppi nella memoria storica – ma anche confrontarsi con la motivazione di questo luogo. Per di più dovevano decidere sulla forma architettonica estetica in grado di integrarsi nel modo migliore all'interno del paesaggio commemorativo del Washington Mall. L'architettura prescelta doveva riuscire ad esprimere l'enormità dell'evento in modo rispettoso per i sopravvissuti, molti dei quali sentivano che la scelta di questo luogo non avrebbe dovuto diluire la centralità del nucleo e del senso stesso dell'Olocausto ebraico[135].

Collocato tra il Jefferson Memorial, il Lincoln Memorial, il Museum of American History e la Casa Bianca, il Museo dell'Olocausto di Washington diventa così assieme al Vietnam Veterans Memorial (quest'ultimo completato nel 1982) il luogo di un lungo dibattito politico e culturale. Tuttavia, diversamente dall'estetica negativa dei cosiddetti *contomonumenti*, in cui pur si inserisce il memoriale della guerra del Vietnam con la sua architettura minimalista, il museo dell'Olocausto adotta una strategia narrativa opposta

[135] E. T. Linenthal, *Perserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, Columbia University Press, New York, 2001, p. 59.

che permette di integrare la lezione del genocidio nel racconto collettivo dei valori americani celebrato nel Washinton Mall. L'impiego della moderna tecnologia audiovisiva unito all'accumulo di oggetti prelevati dall'Europa (un calco del muro del ghetto di Varsavia, una baracca del campo di Auschwitz che i visitatori possono attraversare nel percorso, ecc…) propone una esperienza narrativa di tipo immersivo e affettivo, un'incontro insomma pienamente emozionale con il racconto dell'Olocausto[136]. Nelle intenzioni dell'architetto James Freed, l'edificio che ospita il museo è, come gli stesso lo definisce, un *risonatore di memoria* che attiva una frattura all'interno dello spazio trionfalistico e celebrativo dei valori americani costruito nel Washington Mall. Recuperando la stessa architettura della fabbriche della morte, i visitatori escono per cosi dire momentaneamente dalla storia americana per entrare in questo luogo buio e straziante, poi «quando non sopportano più di avere il cuore spezzato [essi] riemergono alla luce […] e dopo aver visto l'incubo del diavolo, i grandiosi monumenti alla democrazia che attorniano ogni visitatore che si allontana dal memoriale, così come gli ideali che hanno presieduto la loro costruzione, assumeranno un nuovo significato»[137]. In questo senso la creazione del museo è anche il frutto di un'operazione di *dislocamento dei reperti europei* e delle tracce dello sterminio ebraico nel solco di una appropriazione americana di questa storia europea. Sin dal 1979 la commissione

[136] Cfr. J. Winberg, R. Elieli, *The Holocaust Museum in Washington*, Rizzoli International Pubblications, New York, 1995.

[137] A. Rosenfled, *The Americanization of The Holocaust*, in Id., *Thinking about the Holocaust after a Century*, Indiana University Press, Bloomington, 1997, p. 127.

intavola infatti una serie di accordi intergovernativi con i paesi dell'Europa dell'Est per appropriarsi di vari artefatti e documenti relativi non solo all'Olocausto, ma potremmo dire più ampiamente preposti a ricreare per il visitatore americano la sensazione di trovarsi nel cuore dell'Europa centrale a cavallo degli anni Trenta e Quaranta. Prende forma insomma quello che gli stessi creatori definiscono uno *story-telling musuem* costruito attraverso una struttura in tre atti: *Nazi Assault 1933-1939; Final Solution 1940-45; Last Chapter*. L'avvicendamento delle ipotesi prese in considerazione per il *finale* appare in questo senso indubbiamente interessante. Pur concordi nel dover soddisfare il desiderio di redenzione e speranza del visitatore, i membri della commissione erano divisi sulla specifica drammaturgia visiva da impiegare. Innanzitutto ci fu un iniziale tentativo di lavorare con una drammaturgia invertita in cui vale a dire il visitatore avrebbe compiuto un percorso a ritroso dallo sterminio fino al cuore dell'Europa degli anni Trenta, recuperando quindi nel finale le comunità ebraiche così come esse vivevano prima dell'emergere della furia nazista (questo percorso invertito avrebbe dunque intrinsecamente garantito un *happy ending*, per cosi dire). Scartata questa ipotesi, vennero presi in considerazioni dei pannelli conclusivi che avrebbero esibito le bandiere degli Stati Uniti e di Israele, così come si ipotizzò di installare dei video con le immagini di genocidi contemporanei o comunque successivi all'Olocausto, per rafforzare il senso universalizzante e la lezione morale del racconto. Altri ancora proposero di chiudere il percorso con un grande pannello con la celebre fotografia del cancelliere tedesco

Willy Brandt genuflesso di fronte al Monumento al Ghetto di Varsavia. Ma l'impiego di una forma personalizzante si dimostrò decisamente più efficace. Come dimostra lo spazio antistante alla conclusiva *Hall of Remembrance* (il luogo preposto alle cerimonie religiose) il percorso si chiude con le testimonianze filmate, precedute da una breve biografia, di numerosi sopravvissuti dell'Olocausto, oggi per lo più cittadini americani. Siamo insomma di fronte ad una sorta di *sceneggiatura collettiva* frutto della mediazione di una pluralità di voci nel tentativo di mostrare sia il carattere di frattura che di esemplarità dell'Olocausto all'interno di un più ampio racconto corale, quale quello della democrazia americana. Da questo punto di vista esso sembra anche imporsi, assieme alla *Dichiarazione di Indipendenza*, come quel secondo momento di frattura che si trova alla base della costruzione di una memoria americana intesa come autonomizzazione, ovvero *congedo* dalla storia europea[138].

Riflettendo sui rapporti tra architettura e narratività, il filosofo Paul Ricoueur trovava nella categoria di *itinerranza* – qualcosa a metà tra l'erranza e lo spirito domestico – l'interlocutore spaziale dell'identità narrativa. Il tempo raccontato e lo spazio costruito non si lasciano dunque pensare separatamente e il loro rimando è assicurato

[138] Cfr. A. Lastra, *American Memory*, in M. Cometa (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 55-61. Ci sembra interessante in tal senso pensare alla "americanizzazione dell'Olocausto" nel solco di queste riflessioni di Antonio Lastra: «In tal modo, la memoria americana ha cominciato sin a elaborare sin dal principio una propria storia, intesa quasi sempre come una storia di salvezza o di riscatto dall'oblio degli elementi genuinamente americani:si è giunti in tal modo alla decisione che tutta la letteratura puritana precedente la *Dichiarazione di Indipendenza* deve essere letta come una specie di Antico Testamento, dotato di una capacità profetica sufficiente – *Nehemias Americans* di Cotton Mather ne è l'esempio per eccellenza – al fine di annunciare il Nuovo Testamento costruito dal testo stesso della *Dichiarazione di Indipendenza*, e soprattutto dalla *Costituzione* degli Stati Uniti» (p. 56).

dall'idea di *mondo del testo*[139]. Anche il rimando tra lo spirito domestico del Washington Mall e l'erranza straziante del museo dell'Olocausto, tra la memoria della Shoah e la memoria americana è assicurato e integrato nell'orizzonte di un mondo il cui testo fondativo ha la struttura narrativa di un *melodramma*. Come nota Pravadelli, discutendo un recente contributo di Linda Williams: «in un volume dedicato al melodramma americano, non solo cinematografico, Williams propone almeno due tesi interessanti: da un lato che il riconoscimento della virtù di chi soffre è specifico del melodramma americano e che tramite quest'operazione *la cultura democratica americana ha articolato in modo forte la struttura morale del sentimento che anima la sua voglia di giustizia*, dall'altro che il melodramma non è una tendenza o una tradizione del cinema americano ma la sua modalità dominante»[140].

Il melodramma inteso qui come *scrittura affettiva degli eccessi della storia* si dimostra pertanto la forma ideale per appropriarsi di una storia europea e renderla comprensibile al pubblico americano, ma soprattutto per integrarla negli ideali di questa cultura come uno dei suoi racconti fondativi. La logica melodrammatica e la logica dell'identificazione emotiva (promossa dal museo di Washington. così come da *Schindler's List*) sono d'altronde del tutto centrali nella rappresentazione di avvenimenti storici. Negli anni più recenti la teoria del cinema ha mostrato come

[139] P. Ricoeur, *Architettura e narratività*, testo scritto per la XIX triennale di Milano del 1994, ora in P. Derossi, C. De Luca, E. Tondo (a cura di), *Architettura e narratività*, Unicopoli, Milano, 2000, pp. 9-19.

[140] V. Pravadelli, *La grande Hollywood*, cit., p. 202. In corsivo la citazione tratta da L. Williams, *Playng the Race Card. Melodramma of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton University Press, Princeton, 2001, p. 26.

melodrammatico e *finzione* siano quei due termini peggiorativi, in un certo senso intercambiabili, a cui la critica si richiama maggiormente nei confronti del racconto storico popolarizzato dal cinema e dalla televisione. Evidenziando come questa alone di sospetto abbia a lungo impedito di considerare seriamente il rapporto tra la storia e il melodramma, la teoria contemporanea tenta piuttosto di mostrare come le strutture melodrammatiche, lungi dal definire uno spazio astorico e disimpegnato, siano alle base dei rapporti tra la distanza della scrittura storica e il coinvolgimento della narrazione. Oggi è evidente che siamo di fronte piuttosto ad una forma ibrida che le integra nella costruzione di una immaginazione e di una identificazione affettiva rivolta agli eventi del passato[141]. Così Thomas Elsaesser – che negli anni Settanta ha contribuito in modo decisivo al ripensamento del melodramma negli studi sul cinema[142] – afferma che esso ha giocato un ruolo decisivo nella trasformazione del passato da "storia" in *vivo ricordo*, ma se tuttavia ciò è vero sin da *The Birth of a Nation*, nel corso degli ultimi decenni abbiamo assistito ad un decisivo cambiamento, in cui il melodramma si è trasformato da genere a modalità del sentire, e da modalità a visione del mondo:

---

[141] Cfr. M. Landy (a cura di), *The Historical Film. History and Memory in Media*, Rutgers, London, 2001.

[142] I lavori seminali in tal senso sono (per quanto riguarda la teoria del cinema) T. Elsaesser, *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodramma*, in «Monogram», n. 4, 1972; tr. it., *Storie di rumore e di furore. Osservazioni sul melodramma familiare*, ora in A. Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Quaderni di Filmcritica, 23, Roma 1992; e più ampiamente in riferimento al concetto di *immaginazione melodrammatica* e al melodramma come categoria estetica, P. Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven, 1976; tr. it., *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985.

> Piuttosto che immedesimarci negli individui eroici che vinsero battaglie e sconfissero il nemico (o saperne di più su forze sociali come le classi e le ideologie, o su questioni economiche come l'accumulazione del capitale e la massimizzazione del profitto) sembriamo voler esperire la condizione delle vittime e dei sopravvissuti che hanno *trionfato sulla morte attraverso il sacrificio* o che *sono sopravvissuti* a disastri e avversità attraverso abissi di *sofferenza* e *persecuzione*. Qui il melodramma ha sostituito l'epica dell'età classica e il romanzo sentimentale della storiografia marxista (e di lotta, messa alla prova e vittoria finale) per diventare, in loro vece, la modalità apparentemente più naturale per raccontare i conflitti e gli antagonismi della nostra epoca post-illuminista che non crede più nel grande racconto del progresso[143]

Tuttavia, come notava già Primo Levi commentando *Holocaust* e l'interesse dell'industria hollywoodiana per questo tema – in un intervento decisamente meno emotivo e manicheo di quello di Wiesel, ma ahimè anche assai meno noto di quest'ultimo e praticamente mai citato - «fin da Eschilo lo spettacolo pubblico ha attinto alle sorgenti che più muovono il pubblico, e queste sono il delitto, il destino, il dolore umano, l'oppressione, la strage e la riscossa»[144]. E allora dove sarebbe la novità da questo punto di vista? Precisamente, seguendo il ragionamento di Elsaesser, essa è innanzitutto ravvisabile nel fatto che il melodramma non si offre più come *una tragedia mancata*, ma piuttosto come *l'unica modalità di tragedia oggi possibile* proprio perchè riferisce di un fallimento più generale, ovvero dell'intrinseca impossibilità di trascendenza della cultura postmoderna[145].

---

[143] T. Elasasser, *A mode of Feeling or a View of the World? Family Melodrama and the Melodramatic Imagination Revisited*, in E. Dagrada (a cura di), *Il melodramma*, Bulzoni, Roma, 2007, pp. 61-62.

[144] P. Levi, *presentazione a "Olocausto"* in *Olocausto. Dalla realtà alla TV*, num. speciale del «TV radiocorriere», 1978, p. 2.

[145] T. Elsaesser, *A mode of Feeling or a View of the World? Family Melodrama and The Melodramatic Imagination Revisited*, cit., p. 67.

Ma soprattutto, prosegue Elsaesser, quale unico discorso universalizzante rimasto il melodramma permette di guardare alla vittima come a ciò che in linguistica si definisce un *deittico* (*shifter*), vale a dire quel termine (luogo) impersonale del discorso che può essere occupato da chiunque. Appare del tutto significativo il tal senso che tra i principi dell'Holocaust Museum vi sia un paragrafo che recita *including all victims*.

Il melodramma non permette dunque solo l'integrazione del racconto dell'Olocausto in una modalità specifica della cultura e dei racconti fondativi americani. Esso permette anche quella universalizzazione della condizione di vittima poiché essa è qui precisamente quel *posto vuoto* di cui chiunque può rivendicare la collocazione. È in questo senso che la storia raccontata nel museo di Washington (e in *Schindlers' List*) non può esclusivamente rivolgersi agli ebrei, ma «deve essere raccontata in modo tale da risvegliare un'eco non soltanto nel sopravvissuto che vive a New York o nei suoi figli che abitano a San Francisco, ma anche nel leader nero di Atlanta, in un coltivare del Middlewest o in un industriale del Nord-Est (…) esso non parla di ciò che i tedeschi hanno fatto agli ebrei ma di ciò che l'uomo ha fatto all'uomo»[146].

5. Schindler's List *e il dislocamento dell'eccesso* (*«analisi della shower scene»*)

Due celebri momenti di *Schindler's List* possono definire le conclusioni provvisorie di questo capitolo, guardando alla portata universalizzante (e dunque dell'utilizzo)

[146] A. Rosenfeld, *The Americanization of the Holocaust*, cit., pp. 127-130.

dell'Olocausto nella cultura americana da un lato, e alle complesse strategie melodrammatiche impiegate dal film dall'altro. Per quanto riguarda il primo punto ci riferiamo alla ben nota sequenza del rastrellamento del ghetto di Cracovia e all'apparizione della bambina con il cappotto rosso di cui abbiamo già accennato nel precedente capitolo. Questo momento si costituisce come un *turning point* decisivo nell'economia del racconto morale di una progressiva presa di coscienza di Oskar Schindler, in un percorso cioè che lo porta da una cinica indifferenza ad un coinvolgimento in prima persona per riuscire a salvare quante più vite umane possibili. Abbiamo già visto precedentemente come in quella piccola macchia di colore Spielberg veda metaforicamente esibita, come in una sorta di emblema o allarme, il richiamo dell'indifferenza degli alleati e del mondo intero di fronte allo sterminio – se essi avessero davvero voluto, egli suggerisce, avrebbero potuto e dovuto impedire ciò che stava accadendo in Europa agli ebrei (e non è un caso che nell'immagine scelta per la locandina del film compaia un braccio teso, rivolto a raccogliere la piccola mano che sbuca dalla manica rossa del cappotto). Si tratta dunque di un significante che in tal senso potrebbe rientrare tra quegli *oggetti perduti* che, come mostrato da Lucilla Albano nel suo lavoro sul melodramma, diventa l'oggetto di una soddisfazione allucinatoria costruendosi nella triplice intersezione di *apparizione*, *rappresentazione* e *rivelazione*[147].

[147] L. Albano, *L'amore impossibile e l'oggetto perduto* in E. Dagrada (a cura di) *Il melodramma*, cit., pp. 165-179. Seppur riferite alla condizione strutturale del desiderio cosi come esibite dal dispositivo del melodramma sentimentale mi pare che queste considerazioni siano applicabile anche al gesto compensatorio di *Schindler's List*.

È precisamente qui esibito il controverso ruolo che l'Olocausto riveste oggi nella cultura e nella politica americana. Esso non è solo un generico racconto moralizzante in linea con l'idea di responsabilità individuale della cultura democratica, ma anche quella lente prismatica che permette agli Stati Uniti di definire il loro controverso ruolo nella storia e nella difesa dei diritti umani. Anche se spesso si deplora la politicizzazione della memoria dell'Olocausto in America, in realtà essa funziona come una memoria priva di controversie, una lezione etica esemplare e valida per tutti, proprio perché non è connessa a delle reali divisioni interne alla società americana (ed è in questo senso che come notava tra gli altri Susan Sontag manca negli Stati Unti un'istituzione dedicata alla memoria della schiavitù equivalente al museo di Washington[148]). È la sua dimensione *apolitica* che la rende cosi persuasiva ed efficace, e non viceversa, ed è nelle sue implicazioni esclusivamente morali che essa interviene nel dibattito pubblico americano. Una vignetta, apparsa al tempo della guerra in Bosnia sul «Pittsburgh Post-Gazette», definisce in modo efficace questo stato di cose. Vediamo prima il Presidente Clinton davanti al Vietnam Memorial che pensa tra sé e sé "…non possiamo offrire aiuto in Bosnia", e accanto ancora di nuovo Clinton ora di fronte all'Holocaust Museum che pensa "…e non possiamo non offrirlo…". Persino un oggetto apparentemente insignificante come la busta in dotazione al *gift-shop* con cui il visitatore lascia il museo se ha acquistato qualcosa appare in tal senso emblematica. Su

[148] S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, New York, 2003, tr. it., Mondadori, Milano, 2003.

di essa c'è scritto: *The next time you see injustice. The next time you witness hatread. The next time you hear about genocide. THINK ABOUT WHAT YOU SAW at the Holocaust Musem.*

Se la lezione dell'Olocausto sembra dimenticare il suo esclusivo riferimento storico, *Schindler's List* si manifesta invece come una complessa operazione di riscrittura consapevole del cinema europeo e americano che prima di lui si è confrontato con l'Olocausto. È in questo senso che proponiamo una breve analisi della *shower scene*, vale a dire uno dei passaggi più controversi del film che ha attirato le critiche o lo sdegno di numerosi commentatori, ma che ad uno sguardo attento si rivela ben più sfuggente, se non decisamente in contrasto, rispetto a gran parte delle letture che ne sono state date.

Auschwitz dunque fa la sua comparsa verso l'ultima parte del film quando, a seguito di un errore burocratico, il convoglio delle donne selezionate da Schindler per andare a lavorare nella sua fabbrica in Cecoslovacchia, viene lì dirottato. L'intero episodio è indubbiamente costruito attraverso la tensione narrativa del montaggio alternato, in modo che mentre vediamo il treno degli uomini giungere alla fabbrica di Schindler, quello delle donne approda nel campo di Auschwitz-Birkenau[149].

La sequenza in questione ha inizio con le immagini dello spogliatoio antistante alle docce (in cui le donne, sottoposte al taglio dei capelli, vengono private di tutti i loro indumenti

[149] È durante questo tragitto che si colloca la citazione tratta da *Shoah* (una donna scorge dalla fessura del treno un bambino che rivolto al convoglio mima il gesto del "taglio alla gola" come raccontano i testimoni intervistati da Lanzmann). Essa si costruisce qui come un primo effetto di *suspense* sottolineato allo spettatore attraverso il ricorso al ralenti e la riproposta per tre volte della stessa immagine.

e oggetti personali) per culminare com'è noto all'interno della presunta camera a gas da cui in realtà anziché il famigerato Zyklon B vedremo uscire dell'acqua. Spielberg dunque non si limita a condurci all'interno del luogo irrappresentabile per definizione[150], ma nel far ciò utilizza appieno le consolidate strategie della *suspense* (risolvendola poi in un irriverente *happy ending*) e infine costruisce la scena come un esplicito invito al *voyeurismo* dello spettatore. Mentre vengono fatte entrare nella sala delle docce, la mdp si colloca infatti a distanza ravvicinata alle spalle delle donne restituendoci, attraverso un movimento di macchina a mano, la sensazione di entrare lì con loro, salvo poi tornare (con uno stacco) nella sala di ingresso e arrestarsi, una volta chiuse le porte dalle sorveglianti, presso lo spioncino ripreso in dettaglio (da cui vediamo le donne terrorizzate). Ritagliata da questa cornice l'inquadratura esibisce dunque in modo problematico l'incrocio tra il rinvio allo sguardo dei carnefici e al nostro stesso voyeurismo di spettatori. La tensione maggiore è raggiunta al momento in cui tra le grida delle donne si spengono improvvisamente le luci e, dopo alcuni secondi di oscurità, emerge nell'inquadratura il Primo Piano del volto terrorizzato di una donna (Spielberg e il direttore della fotografia Kaminski definiscono una intensa quanto stilizzata

[150] Se si eccettuano ovviamente i *nazi-sexploitation*, vi sono due importanti precedenti televisivi da segnalare nel corpus degli *Holocaust Film* e in particolare nella cultura popolare americana. La scena delle camere a gas è mostrata innanzitutto in *Holocaust*, dove però le vittime sono mostrate fino all'ingresso dell'edificio preposto alla morte per asfissia. Con una violenza figurativa ben maggiore e decisamente scioccante, essa è ricostruita in un'altra serie televisiva, *War and Remembrance* (il seguito di *Winds of War*, prodotto nel 1988 dalla ABC) dove la scena è condotta fino al suo esito finale mostrando i corpi asfissiati avvinghiati uno con l'altro che cadono in terra. Mi pare superfluo aggiungere che gran parte del *sapere anteriore* dello spettatore di *Schindler's List* (ancor più della collocazione intertestuale del film) deriva dalla popolarità di questi due sceneggiati.

composizione visiva della scena ricorrendo in questo punto ad un potente riflettore piazzato all'estremità opposta della stanza e puntato direttamente contro la macchina da presa, distorcendo così l'oscurità della scena in una intermittenza visiva scandita dal movimento dei corpi che escono ed entrano nella luce di fronte alla mdp).

È dunque attorno a tutti questi elementi che si costruiscono le critiche più radicali della scena. Come è possibile di fronte a un tale soggetto giocare con la *suspense* e il *voyeurismo* dello spettatore? Secondo Omer Bartov[151], ad esempio, questa scena sarebbe stata più appropriata in un *nazi sexploitation* che nel contesto di *Schindler' List*, e in generale sono proprio i *pattern* della pornografia e dell'horror (nonché del loro incrocio evidentemente) ad essere i più evocati dalla critica. Picart e Frank[152], conducono ad esempio una analisi in parallelo di questa scena con un'altra memorabile *shower scene*, quale quella costruita da Hitchcock in *Psycho* – vale a dire uno dei luoghi più celebrati della teoria cinematografica che ha lavorato sul posizionamento dello spettatore nel cinema hollywoodiano e sugli incroci tra sadismo e pulsione scopica[153].

---

[151] O. Bartov, *Spielberg's Oskar: Hollywood Tries Evil*, in Y. Loshitzky (a cura di) *Spielberg's Hoocaust*, cit.

[152] C. J. Picart, D. A. Frank, *Frame of Evil. The Holocaust as Horror in American Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2006.

[153] *Psycho* diventerà, grazie all'analisi interminabile della celebre sequenza dell'omicidio sotto la doccia, quasi un'icona di quell'intreccio tra voyeurismo e sadismo ampiamente indagato dalle ricerche della Feminist Film Theory , che farà poi del cinema di Alfred Hitchcock una sorta di laboratorio permanente in cui sperimentare i propri assunti. Del tutto seminali sono in tal senso le analisi di Raymond Bellour, e in particolar modo le dinamiche dello sguardo da lui studiate in *Psycho.* Cfr. R. Bellour, *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979, tr. it, *L'analisi del film*, Kaplan, Torino, 2005. Vedi anche W. Rothman, *Hitchcock: The Murderous* Gaze, Harvard University Press, Cambridge, 1982.

Di esplicita pornografia parla Sarah Horowitz[154] che oltre al richiamo all'estetica sadico-nazista (e all'erotizzazione dei corpi femminili offerti all'impulso voyeuristico) ricorda come *Nuit et Brouillard* di Resnais sia riuscito ad avvicinare le camere a gas, mostrando semplicemente i segni dei graffi lasciati dalle vittime sui muri della pareti (in un'immagine tanto celebrata dalla critica cinematografica per la sua capacità evocativa di suggerire l'orrore senza mostrarlo, quanto contestata dagli storici[155]).

A quanto mi risulta, se si eccettua Thomas Elsaesser[156] (che pur non svolge un'analisi formale del film) quasi nessuno ha evidenziato che questa scena è parte di una più ampia sequenza, come in modo del tutto evidente suggerisce il film stesso attraverso la *continuità della musica extradiegetica* che la lega al momento immediatamente successivo, vale a dire all'uscita dall'edificio delle donne. Considerate all'interno della sequenza nella sua interezza queste letture della *shower scene*, possono essere a nostro avviso radicalmente ripensate.

Composta da trentadue inquadrature essa si articola dunque in tre momenti collocati rispettivamente nello spogliatoio antistante alle docce (9 inqq.) all'interno dei bagni (14 inqq.) e all'uscita dall'edificio quando le donne fanno ritorno alle loro baracche (9 inqq.). Questo ultimo gruppo di inquadrature ci mostra, parallelamente all'uscita delle donne di Schindler, un'altra fila di prigionieri che si

---

[154] S. Horowitz, *But Is It Good for the Jews? Spielberg's Schindler and the Aesthetics of Atrocity*, in Y. Loshitzky (a cura di) *Spielberg's Holocaust*, cit.

[155] S. Lindeperg, *«Nuit et Brouillard». Un film dans l'Histoire*, Odile Jacob, Paris, 2007. Vedi n particolare pp. 92-94.

[156] Cfr. T. Elasesser, *Subject Positions, Speakin Positions: from Holocaust, Our Hitler, and Heimat, to Shoah and Schindelr'List*, in V. Sobchack (a cura di), *The Peristence of History*, cit.

avvia all'interno dell'edificio accanto. Uscite dalle docce, avvolte nella coperte sotto la neve, alcune donne si voltano guardando fuoricampo in direzione opposta al loro cammino; qui, con un raccordo di sguardo, la mdp ci mostra la lunga fila di prigionieri (tra cui numerosi bambini) che al di là della line divisoria del filo spinato scendono composti e ordinati nel seminterrato dell'edificio antistante, introdotti all'ingresso da un soldato delle SS. Attraverso lo sguardo di una delle donne di Schindler seguiamo dunque quest'*altra scena*, che in un gioco di campi e controcampi porta la mdp ad avvicinarsi gradualmente al lato opposto fino a inquadrare alcuni bambini che scendono i primi gradini dell'edificio. La donna continua a voltarsi insistentemente a guardare la scena e vediamo infine il suo sguardo puntato verso l'alto. Con un ultimo raccordo, assecondando lo sguardo proteso in alto della donna, la mdp compie quindi un lento movimento di macchina che dall'ingresso (dove scendono le vittime) sale sino a mostrare il fumo che esce dalla ciminiera posta sopra l'edificio. Su questa immagine di denso fumo scuro, con lo schermo ora quasi completamente nero, si chiude la sequenza[157].

Come si può facilmente intuire, il *voyeurismo*, la *suspence* e l'*happy ending* non vengono esibiti quanto soprattutto *dislocati* e *negati*, lasciando alla valenza metaforica dell'oscurità nell'ultima immagine di farsi carico della irrapresentabilità della morte. Come ci ha insegnato la teoria del cinema più sofisticata è innanzitutto nei suoi cosiddetti "falsi" *happy endigs* che l'eccesso emozionale del melodramma si carica di significati nascosti e imprevisti, in

[157] Si rimanda alla tavola delle immagini in chiusura del lavoro.

grado di sovvertire sia le sue premesse che le sue letture normalizzanti[158]. Questa ipotesi può essere rafforzata dal fatto che la musica drammatica che accompagna l'intera sequenza raggiunge la propria intensità mentre vediamo le vittime *destinate alla morte*, anziché durante la salvifica doccia delle donne destinate a raggiungere Oskar Schindler.

È interessante soffermarsi infine sulla costruzione del punto di vista. La coincidenza tra soggetto guardante e spettatore, intesa come fattore di coinvolgimento, si definisce infatti in modo marcato solo alla fine della sequenza[159]. Anche se vi è il ricorso a un raccordo di sguardo all'interno delle docce (PP di una donna che fissa l'estremità della doccia seguito dal dettaglio del tubo appena prima che cominci a scorrere l'acqua), esso viene utilizzato in modo ben più insistito nell'ultimo segmento, in modo che solo nelle ultime nove inquadrature si passa dal *guardare* al *vedere*, vale a dire ad una attività interpretativa mediata da un soggetto di sguardo (la donna che guarda gli altri prigionieri entrare nell'edificio e intuisce la fine che li

[158] Vedi ad esempio le riletture (tra gli altri) di Laura Mulvey, Jon Hallyday e Thomas Elsaesser dei melodrammi di Douglas Sirk scaturite a partire dalla grande retrospettiva dedicatagli dal Festival di Edimburgo nel 1972. In generale mi pare che in questa sequenza di *Schindler's List* (anche intesa in un allargato orizzonte intertestuale che comprende le scena sopra citate di *Holocaust* e *War and Remembrance*) possano ritenersi valide le seguenti considerazioni generali di Veronica Pravadelli (seppur elaborate nel contesto del *family melodramma* e della costruzione dell'identità di genere): «Lo stile melodrammatico non è solo eccessivo e narrativamente poco motivato (…) elemento costitutivo del registro melodrammatico è l'alternanza, nel film, di *due diversi stili di ripresa e regia*, da un lato quello melodrammatico, appunto, caratterizzato da eccessi cromatici, fotografici, musicali e narrativi, dall'altro uno stile visivo più sobrio: *tale procedimento mette in discussione sia il principio della trasparenza che il potere del dispositivo narrativo*». V. Pravadelli, *La Grande Hollywood*, cit., p. 223 (corsivo mio).

[159] Cfr R. Eugeni, Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia, ISU, Milano, 1999. Vedi in particolare il capitolo quarto, *sguardi, ruoli, posizioni*. In riferimento al punto di vista nell'analisi del film rimando in sintesi a F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986; L. Cuccu, A. Sainati (a cura di), *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Esi, Napoli, 1988; E. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*

attende). Il momento dell'immedesimazione con uno sguardo interno esibisce dunque anche il punto di maggior distacco della costruzione drammatica complessiva della sequenza, e tuttavia è precisamente la tensione emozionale della *shower scene* a dare senso ad un terrore che non ci è dato vedere ma solo immaginare. Essa appare insomma funzionale a definire lo specifico punto di vista di un sopravvissuto ed è con i suoi occhi che vediamo l'avvio di una scena che resterà per lui (e per lo spettatore) inconoscibile. Gran parte delle letture di questa sequenza sono dunque a mio avviso prive di senso se inserite in un'economia complessiva della sua struttura che, come abbiamo cercato di mostrare, è imposta o quantomeno suggerita in modo evidente dal film stesso.

Questa sequenza può invece a nostro avviso essere considerata come un esempio dei modi in cui *Schindler's List* si inserisca, pur dall'interno delle strategie enunciative del cinema hollywoodiano, in una lunga tradizione estetica del film d'arte europeo e del dilemma etico dei limiti della rappresentazione. Si tratta di una consapevolezza intertestuale che definisce anche gran parte della complessità dl film (come qui l'impossibile appropriazione del fuoricampo e la trasparenza del cinema classico riconfigurano in una sintesi che annulla così gran parte del senso della loro opposizione binaria)di cui ci occuperemo soprattutto nell'ultimo capitolo.

III.
Un significante al servizio dell'immaginazione teorica: la natura discorsiva e il valore d'uso dell'*irrappresentabile*

Mentre in Occidente il discorso sulla letteratura tendeva a perdere il proprio carattere normativo, subendo la scossa innovatrice dell'avanguardia, il discorso sul «dopo Auschwitz» divenne un sistema di prescrizioni all'inverso. All'interno della cerchia di persone che si occupavano di tali questioni, la *negatività* divenne la forma obbligatoria di un narcisismo culturale che, incriminando la cultura, lavorava febbrilmente alla sua sopravvivenza.
(C. Coquio)

L'originalità della riflessione in Francia consiste nella certezza che i vari genocidi dovrebbero riguardare e cambiare la scrittura in generale, tutta la scrittura.
(J. Klein)

Nel corso della lavorazione non ho mai usato alcun nome per quello che non osavo neppure chiamare "l'evento". Tra me e me, come in segreto, dicevo "la Cosa". Era un modo di nominare l'innominabile (…) La parola Shoah mi si è imposta perché, non parlando l'ebraico non ne comprendevo il senso, e questo era un altro modo per non dare un nome (…) Per me restava *un significante senza significato*, una parola impenetrabile, come un nucleo atomico.
(C. Lanzmann)

0. *Introduzione (l'irrappresentabile e gli emblemi del modernismo)*

Costituitosi nei termini di un discorso *della* fine e *sulla* fine, oltre che come sistema di divieti, il paradigma dell'irrappresentabile e dell'indicibile fa confluire il nodo della rappresentabilità e della comprensibilità storica dell'evento della Shoah nel più ampio scenario di autoconfutazione del pensiero contemporaneo, della *ragione* che proclama la crisi della *ragione*, della filosofia che proclama la fine della filosofia. Com'è noto ogni ricostruzione del dibattito sui limiti della rappresentazione dell'Olocausto deve fare innanzitutto i conti con la formula di Adorno spesso ridotta a monito simbolico, oppure ampiamente riletta e rivista (a cominciare come si sa, dallo stesso Adorno)[160]. Ma se le discussioni sulle rappresentazioni dell'Olocausto si iscrivono nell'orizzonte di un dibattito filosofico, questo non può esaurirsi in una estenuante *nota a piè di pagina* dell'interdizione lanciata da Adorno alla cultura occidentale[161].

---

[160] Rinvio in sintesi a E. Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, cit (in particolare il capitolo *L'imperativo categorico di Adorno*, pp. 109-126).

[161] Se consideriamo la storia dell'ermeneutica o della stessa filosofia occidentale come "una lunga nota a piè di pagina al pensiero di Platone", potremmo affermare qualcosa di simile nei confronti della sentenza lanciata da Adorno e del dibattito sulle rappresentazioni possibili di Auschwitz. In molti casi, l'interdizione adorniana continua infatti ancora oggi a funzionare come una sorta di prologo attorno a cui condurre il proprio ragionamento (per negarla, confermala, rileggerla, ecc…). Mi limito a citare come esempio un recente convegno svoltosi a Milano (24-26 gennaio 2005) organizzato da Dipartimento di Studi Linguistici (sezione germanistica) in cui numerosi interventi ritornano ampiamente sulla posizione di Adorno. Cfr. A. Costazza (a cura di) *Rappresentare la Shoah*, Cisalpino, Milano, 2005. Vedi soprattutto le relazioni di Aharon Appelfeld, *Arte e Shoah*, pp.31-40; Elio Franzini, *Rappresentazione e Catarsi*, pp. 127-133; Maria Mayer Modena, *La poesia israeliana sulla Shoah*, pp. 153-165; Stefano Raimondi, *Edmond Jabés e l'interrogazione dell'assenza*, pp. 181-199.

Certamente tracciare un quadro che affronti le implicazioni culturali, la progressiva affermazione e la persuasività di una formula, quale quella che postula *i limiti della rappresentazione*, non è impresa che per così dire può portarsi a termine. Ciò che ci proponiamo in questo capitolo è discutere semmai gli effetti e il gioco di scambi che si è consumato tra questo dibattito e la teoria del cinema così come elaborata dalla tradizione europea (e francese in particolar modo) nel solco dell'idea stessa di modernità cinematografica. All'interno di questo campo enunciativo, soprattutto per ciò che riguarda la costruzione discorsiva di un' *etica della messa in scena*, ipotizzeremo che *Shoah* di Claude Lanzmann giochi un ruolo altrettanto determinante di quello svolto da *Schindler's List* nell'orizzonte della cultura americana. Solo dopo aver cercato di mostrare la genesi di questa opposizione binaria sarà dunque possibile, nell'ultimo capitolo del lavoro, lavorare attorno all'idea di un suo ripensamento e superamento. Tuttavia è bene anticipare che nella prospettiva qui adottata – prospettiva che si concentra dunque sugli effetti discorsivi e sull'orizzonte di attesa della produzione e della critica dei testi – quello dell'irrappresentabile, oltre che nei modi di un paradigma negativo, vorrebbe essere trattato nei termini di una *formazione discorsiva*, in modo da configurarlo come un *significante* al servizio dell'immaginazione teorica.

In questa orbita si sono mossi alcuni studi che a partire dagli anni Novanta hanno interrogato l'irrappresentabile della letteratura sui campi come una strategia retorica del discorso, avvicinandosi cioè a questi testi per coglierne i meccanismi semiotici e linguistici (il ricorso ad alcuni pattern

figurali condivisibili, qual è il caso della ricorrente metafora dell'inferno dantesco, ad esempio)[162]. Altri ancora hanno studiato l'insieme di questo "racconto apocalittico", con la sua retorica della memoria e della commemorazione – soprattutto del cosiddetto *dovere* della memoria – nonché i rischi di una mitologia sociale che ha instaurato l'universalizzazione di Auschwitz (con tutte le implicazioni politiche che ne conseguono)[163].

In ogni caso il *sistema dei divieti* eretto attorno alla rappresentazione della Shoah, viene da un lato interrogato nella sua forza discorsiva e dall'altro nell'evidente paradosso dell'insieme delle rappresentazioni (se non di un vera e propria ipervisualità progressiva) in cui esso stesso viene trascinato. Come afferma Catherine Coquio:

> Quei discorsi avevano la funzione di esorcizzare l'autorità insufficiente del *reale*. Ma quel potente mito sociale non ha avuto la meglio né sulle finzioni, né sulle poesie, né sul reale. Uno sforzo del dire e dello scrivere si è sviluppato *malgrado* quel sistema di divieti, ma anche subendolo o scendendo a patti con esso […] Il compito della critica è perciò duplice: esige la storicizzazione del mito – la decostruzione della

[162] Cfr. M Rinn, *Les récits du genocide*. *Semiotique del'indicible*, Delachaux et Niestlé, Lausanne – Paris, 1998. Questo studio si concentra sull'analisi di un corpus di testi (testimonianze, autobiografie, racconti finzionali) esclusivamente di lingua francese e scritti dopo gli avvenimenti storici (tra i più celebri, *L'espéce humaine* di Robert Antelme). In una prospettiva differente, ma comunque portata sulla scrittura e sulla testualità dei racconti dell'Olocausto, vedi J. E Young, *Writing and Rewriting the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington, 1988, in cui il termine "riscrivere" pone l'accento sull' orizzonte dialogico e intertestuale, nella direzione indicata da uno dei più profondi conoscitori del pensiero di Bachtin. Cfr. T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dailogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, 1981, Seuil, Paris; tr. it., *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino, 1990.

[163] Un dibattito critico e politico molto ampio evidentemente. Per quanto riguarda la critica degli accenti apocalittici vedi ad esempio, M. A. Bernstein, *Foregone Conclusions. Against Apocalyptic History*, University of California Press, London – Los Angeles, 1994. Per una critica delle ambiguità del "dovere della memoria" si rimanda a T. Todorov,*Les abus del mémoire*, Arléa, Paris, 1995; tr. it., IPERMEDIUM, Napoli, 1996; e Id., *Mémoire du mal Tentation du bien*, Robert Laffont, Paris, 2000; tr. it. *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Garzanti, Milano, 2001. Sulla retorica della commemorazione vedi la monumentale opera di Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1984-1986.

> "fucina" – e lo studio dei testi. Il critico è colui che, leggendo le opere, tenta di comprendere la *mimesis* del reale realizzata da poesie e finzioni. Egli si propone di capire in questo modo perché la *mimesis* è stata vietata, in che modo la *mimesis* sia sopravvissuta, e quale conseguenza abbia per noi questa sopravvivenza[164].

Ma la *mimesis* non è stata vietata né da Adorno, o da Steiner, né da Elie Wiesel[165]. Quando questi (in momenti e con scopi diversi) prendevano la parola, l'impossibilità di attestazione del "mondo" da parte della *mimesis* era stata già ampiamente avviata e costituitasi come uno di quei *demoni della teoria* di cui Antoine Compagnon[166] ha lucidamente tracciato i contorni. L'estromissione della realtà dalla rappresentazione, la contrapposizione a qualunque concezione referenziale della finzione, la negazione della possibilità di attestazione del mondo da parte della letteratura e il conseguente dogma dell'autoreferenzialità già avviato dall'estetica modernista, raggiungono infatti il proprio apice con il pensiero del XX secolo in un contesto teorico (in particolar modo francese) in cui la

---

[164] C. Coquio, *Finzione, poesia, testimonianza: dibattiti teorici e approcci critici*, cit., p. 140. Si veda anche *Du Malentendu*, in A. Coquio (a cura di), *Parler des camps, penser les génocides*, Albin Michel, Paris, 1999.

[165] Alla nota formula di Adorno farà eco qualche anno dopo la sentenza dal tono più wittgensteiniano di George Steiner, in cui Auschwitz viene a collocacato "fuori dal linguaggio" (G. Steiner, *Language and Silence. Essays on Language, Literature and Unhumain*, Atheneum, New York, 1967; tr. it. Rizzoli, Milano, 1972) o a costituirsi come un "massacro ontologico" (G. Steiner, *Errata. Récit d'une pensée*, Gallimard, Paris, 1988; tr. it., Garzanti, Milano, 1998). Altrettanto nota è la formula di Elie Wiesel: «Auschwitz è la negazione di ogni letteratura, come è la negazione di tutti i sistemi, tutte le dottrine. Un romanzo su Auschwitz non è un romanzo, oppure non è su Auschwitz». Cfr. E. Wiesel, *Pourquoi j'écris*, in *Paroles d'étranger*, Seuil, Paris, 1982; tr. it. Spirali, Milano 1986.

[166] A. Compagnon, *Le demon de la thèorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998 ; tr. it., Einaudi, Torino, 2000. Nella stessa direzione di ripensamento del proprio percorso biografico-intellettuale e per estensione di una intera stagione teorica si muove l'ultimo testo di Todorov, *La littérature en péril*, Flammarion, Paris, 2007, tr. it., Grazanti, Milano, 2008.

rappresentazione viene condannata innanzitutto per la sua connotazione *ideologica*[167].

Tuttavia con le sentenze pronunciate contro la *mimesis* nel dopo-Auschwitz, la riflessività del linguaggio non è più vista come un ideale artistico, una decisione metodologica, o un radicale gesto di critica all'illusione referenziale dell'ideologia culturale dominante. O meglio, è ancora tutto questo ma reimpostato nell'orizzonte ben più controverso degli imperativi etici e degli obblighi morali. In questo senso le supposte sentenze (soprattutto nel caso di Adorno e Steiner) risultano interessanti poiché appaiono come il momento decisivo di una sorta di passaggio da posizioni teoriche interne a un dibattito intellettuale a un discorso operante nella *sfera pubblica*. È in questo passaggio che la forza semantica del *pathos dell'oscurità* acquisisce una maggiore potenza discorsiva. Ma il transito da uno spazio all'altro rivela il suo carattere di acquisizione simbolica all'interno di una intera gamma di scambi rappresentazionali, di cui vorremo fornire un esempio descrivendo brevemente il caso del monumento berlinese dedicato alla memoria dell'Olocausto.

Se la Shoah è oggi lo specchio di autocomprensione negativa attraverso cui l'Europa riflette sulla sua identità, nel tempo essa è diventata anche lo spettro che si aggira nella rilettura dell'esperienza artistica del XX secolo e della filiazione delle sue radicali invenzioni formali. Se questo discorso è, com'è ovvio, parte di un più ampio dislocamento dell'estetica che riflette sui propri compiti in un mondo

[167] In riferimento alla teoria del cinema vedi F. Casetti, *Teorie del cinema*, cit., (*Politica, ideologia, alternatività* e *Rappresentazione, non rappresentato, irrappresentabile*; capitoli 12 e 13, pp. 199-242).

travolto e irrimediabilmente mutato dalla barbarie di Auschwitz, dobbiamo anche notare come il tema della irrapresentabilità sia in ogni caso uno dei *miti* che definiscono lo spazio discorsivo della ricerca modernista – facendo eco al celebre *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* della studiosa di arte contemporanea Rosalind Krauss.

Nel saggio che apre il libro, dedicato alla frattura rappresentativa avviata dall'arte modernista europea e dalle avanguardie in particolare, si rintraccia nella *griglia* (Mondrian, Jaspers Johns, Ryman) il motivo iconico, la matrice figurativa potremmo dire, che sancisce il voto al silenzio, l'ostilità al narrativo, al letterario e al discorsivo promossi dalla pittura moderna[168]. Se nel divario aperto tra il sacro e il secolarizzato l'artista moderno era necessariamente chiamato a scegliere per un modo di espressione preciso, la *griglia* testimonia del tentativo di accogliere entrambi, in un contesto in cui l'arte stessa, d'altronde, convertendosi in una forma secolarizzata di "credenza" diventa il rifugio dell'emozione religiosa. Spazio profano e spazio cultuale si confondono cioè in una comunità e in un sistema di credenze condivise, con tutte le implicazioni che ciò comporta.

La *griglia* viene dunque studiata da Krauss non solo nei modi di un emblema o di un *pattern* ricorrente, ma come una struttura mitica. Ma se il mito è innanzitutto una narrazione, quale "storia" o sequenza narrativa sarebbe destinata a supportare una struttura visiva che

[168] Esemplare in tal senso anche un'opera del 1958 di Frank Stella, *Arbeit Macht Frei*, in cui l'evocazione dell'Olocausto è affidata ad un pannello nero percorso da un minimale reticolato che vi si sovrappone.

esplicitamente si rifiuta di raccontare ? È proprio questo paradosso, invece, che esprime la ragione stessa e la funzione del mito almeno nella prospettiva strutturalista avvicinata qui da Krauss. Il *mito della griglia* abbraccia così contemporaneamente la credenza in un racconto e il rifiuto della sequenza narrativa, esibisce cioè la propria contraddizione anziché tentare di risolverla. In questa lettura il *motivo della griglia* presenta la separazione del lavoro dell'arte dalle forme del mondo cosicché essa radicalizza ad esempio il celebre motivo della *finestra* che attraversa la pittura dal rinascimento al simbolismo, e si offre come «l'introiezione dei limiti del mondo all'interno dell'opera»[169]. Li dove la finestra (come lo specchio) rinvia comunque allo *sguardo*, la griglia potremmo dire rinvia o meglio configura direttamente l'opacità stessa del linguaggio.

Quando sul finire degli anni Novanta il parlamento tedesco si trova ad affrontare il problema della configurazione estetica da far assumere ad un monumento in memoria dello sterminio del popolo ebraico da installare nel cuore di Berlino – che è dunque evidentemente il problema dell'introiezione della colpa nella propria identità attraverso una forma simbolica tradizionalmente celebrativa – la scelta ricade, dopo un lungo dibattito, sul progetto proposto dall'architetto americano di origine ebraica Peter Eisenman[170]. La contraddizione di un monumento che i vinti

[169] R. E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge-London, 1986, p. 20.

[170] Il progetto è inizialmente elaborato con l'artista americano Richard Serra che, di fronte alla richiesta di alcune modifiche, si ritirerà poi dall'esecutivo. Il concorso per il Memoriale di Berlino fu annunciato nel 1994 e vide il confronto tra 528 progetti che andavano dall'alto modernismo al kitsch, dal figurativo al concettuale. Numerosi ad esempio erano i disegni che ruotavano attorno al tema

dedicano al proprio crimine, viene dunque esibita anziché risolta da Eisenman attraverso il ricorso al pattern figurativo della *griglia*: 2711 steli di cemento di uguale base e altezze diverse, prive di alcuna iscrizione, costituiscono infatti il labirintico reticolato del *Denkmal für die Ermodeten Juden Europas* che si sviluppa per quasi ventimila metri quadrati tra la Porta di Brandeburgo e Potsdamer Platz – non un "luogo della memoria" secondo l'architetto americano, ma un'esperienza percettiva disorientante per il visitatore, attraverso una struttura che non celebra nessuna denuncia storica se non l'assunto che ogni accento figurativo debba ritenersi inadeguato per testimoniare un orrore che egli stesso definisce irrappresentabile[171].

Al paradosso di un contromonumento innalzato alla propria colpa, si aggiunge quindi il paradosso di cui si fa carico Eisenman. Da un lato la struttura autoriflessiva della griglia permette di sfuggire ad ogni retorica della spiegazione e della rappresentazione, ma dall'altro, sganciandosi dalla sua necessaria referenzialità storica, il *Denkmal* rischia di essere percepito come uno spettacolare gesto di arte contemporanea installato nel cuore di una grande metropoli. Intervenendo nel merito della questione estetica posta dal progetto del monumento berlinese, il filosofo Jürgen Habermas sosteneva il bisogno di un arte senza compromessi – riferendosi esplicitamente all' "astratto

---

della stella di David (tra cui il progetto di Dani Caravan, con una enorme stella composta da girasoli). Un resoconto delle controversie concorsuali è fornito da James Young (che ha fatto parte della giuria e del comitato incaricato dal parlamento tedesco). Cfr J. E. Young, *Germany's Holocaust Memorial Problem - and Mine*, in «The Public Historian», Vol. 24, N. 4 (Fall 2002), pp. 65-80.

[171] «Il mio non vuole essere un luogo della memoria, non vuole ricordare le vittime, non vuole denunciare nessun orrore, perché quel tipo di orrore è comunque irrappresentabile e ogni descrizione sarebbe inadeguata». Così Eisenman in una intervista raccolta da Stefano Bucci per il «Corriere della sera» (*Eisenman: Cari Italiani, così rovinate l'architettura*, 17-10-2007).

linguaggio formale dell'arte moderna" – dal momento che «una politica radicalmente secolarizzata non può più appellarsi a risorse religiose e l'indice ammonitore che è tipico della pedagogia e dei luoghi storici è qualcosa di diverso dall'indice ammonitore di Giovanni Battista sulla pala d'altare di Matthias Grünewald»[172]. Come abbiamo visto, secondo Krauss non è solo l'arte moderna in generale, ma il motivo della griglia in particolar modo a testimoniare quella conversione dell'arte in una forma secolarizzata di "credenza" esibendo il tentativo di annullare in uno spazio astratto e autoriflessivo il divario aperto tra il sacro e il secolarizzato. Il dovere della rappresentazione e la sua impossibilità si trovano cosi implicati, l'uno con l'altro, in una logica di autogiustificazione. Se questa paradossalità può darsi solo nelle forme di un *contromonumento* che rifiuta ogni rappresentazione è innanzitutto a causa della stessa aporia esibita nella formula "rappresentare l'irrappresentabile". Questo paradosso costituisce però un pattern discorsivo determinante che, a partire dall'atteggiamento iconoclasta sviluppato in ambito teologico e filosofico approda, attraverso la radicale esperienza del modernismo, in uno spazio pubblico in cui si annulla il divario aperto tra il sacro e il secolarizzato. Così nel caso del *Denkmal* di Berlino la frattura estetica del modernismo viene reclamata quale unica simbolizzazione collettiva possibile della frattura di civiltà dell'Olocausto e dell'elaborazione della *colpa*. Un monumento, infatti, in quanto forma simbolica adottata dal discorso ufficiale e dalla

[172] J. Habermas, *Der Zeigefinger: Die Deutschen und hir Denkmal*, in «Die Zeit», 31.03.1999; tr. it. in Id., *Tempo di passaggi*, Feltrinelli, Milano, 2004, p.28.

memoria collettiva ha delle responsabilità diverse dall'opera espressa individualmente da un artista (non possiamo, vale a dire, separare il monumento dalla sua vita pubblica e la sua funzione sociale dalla sua perfomatività estetica)[173].

Riprendendo le considerazioni sulla *fenomenologia del luogo* proposte da Edward Casey[174], Paul Ricoeur parla infatti del "centro della città" e dei suoi spazi pubblici come di uno *spazio di ancoraggio*:

> Ogni nuova costruzione si inscrive nello spazio urbano come un racconto in un ambito di intertestualità (…) Una città, nello stesso spazio, mette a confronto epoche differenti, che offrono allo sguardo una storia sedimentata dei gusti e delle forme culturali (…) La città offre uno spazio di spostamento, di avvicinamento e di allontanamento. Vi ci si può sentire smarriti, erranti, sperduti, mentre di contro i suoi spazi pubblici, le sue piazze ben denominate invitano alle commemorazioni e alle riunioni ritualizzate[175]

L'inversione proposta dal *Denkmal* di Berlino, vale a dire uno spazio pubblico che propone un'esperienza di smarrimento nel *centro istituzionale* della città mi sembra da questo punto di vista del tutto significativa. Così il radicale divario estetico che si apre tra il *Denkmal* di Eisenman e l'*Holocaust Memorial* di Washington, può essere letto anche come una più ampia opposizione simbolica tra i due modi di introiezione dell'Olocausto all'interno della cultura europea (della sua elaborazione della colpa e della identità) e americana. Due modi diversi – per ragioni legate al loro ruolo storico evidentemente – di scambiare l'energia sociale

[173] Cfr. J. E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorial and Meaning*, Yale University Press, New Haven & London, 1993.

[174] Cfr. E. Casey, *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place World*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.

[175] P. Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000; tr. it., Raffaello Cortina, Milano, 2003, p. 211.

implicita della memoria e della irrapresentabilità dell'Olocausto: negoziare l'irrappresentabile attraverso il pathos negativo dell'esperienza di smarrimento da un lato, o tradurlo nelle forme (e nel pathos) della partecipazione e dell'identificazione melodrammatica dall'altro[176].

1. La formazione di uno spazio discorsivo

In questo senso, e capovolgendo per certi versi l'ipotesi di Coquio da cui siamo partiti, non siamo interessati solo alla sopravvivenza della *mimesis*, quanto alla ripresa della sua condanna in un nuovo spazio di emergenza e in un diverso contesto di formulazione. Si tratterebbe di mostrare insomma, per esprimersi in termini foucaultiani, come un'unica nozione (quella dei limiti della rappresentazione) abbracci spazi archeologicamente distinti, e come lo stesso *divieto* si leghi a pratiche discorsive differenti. Le strategie, intese da Foucault come la struttura dei temi che sorgono all'interno di certi discorsi, possono così essere avvicinate non da una medesima *origine* del discorso, ma da una organizzazione e un meccanismo di relazioni interne che ne definisce il funzionamento. Le loro regole si collocano cioè nel discorso stesso, pur rimandando ad orizzonti diversi.

In questo senso, ad esempio, le interdizioni lanciate contro la rappresentazione del sacro nel discorso

[176] Su questa relazione mi permetto di rinviare ad un articolo (*L'incommemorabile e l'irrappresentabile. Su un possibile confronto tra il cinema e l'architettura*, in «Close-Up», dossier *Cinema e Arti Visive*, a cura di G. D. Fragapane, n. 15, 2006, pp. 70-76) in cui ho ipotizzato un'analisi in parallelo tra l'esperienza proposta al visitatore dalle due strutture commemorativo e il meccanismo dell'identificazione costruito da *Schindler's List* e messo in crisi in un film come *M. Kline* (J. Loosey, 1976).

iconoclasta, il rifiuto della *mimesis* nello spazio di ricerca della avanguardia modernista, la sua critica radicale nella teoria della seconda metà del Novecento, nonché infine le condanne indirizzate alla rappresentabilità della Shoah (e per estensione all'Arte del dopo-Auschwitz) non rimandano certo ad un progetto unitario, ma ad una estenuante *trasposizione in discorso* dell'irrapresentabilità e dell'ideale dell'assenza e dell'invisibile. È questa trasposizione in discorso ("prendere in considerazione il fatto stesso che se ne parla" come diceva Foucault) che ci interessa qui studiare.

Così mentre negli ultimi anni si è sviluppata una storicizzazione del formalismo della teoria del XX secolo – e la *mimesis* è stata cautamente rimessa in relazione con il mondo prendendo le distanze da una certa intemperie teorica – i dibattiti sulla irrapresentabilità della Shoah sembrano offrirsi come uno spazio di riattivazione di quella violenta logica binaria che «impone alternative drammatiche e ci manda a sbattere contro i mulini a vento»[177]. Ne danno prova le inconciliabili posizioni assunte nei confronti delle immagini della Shoah, di cui un ottimo esempio è fornito come abbiamo visto dalla polemica a distanza tra Claude Lanzmann e Didi-Huberman, attorno a cui quest'ultimo ha costruito poi il suo noto libro *Images malgré tout*. Questo dibattito tipicamente francese evidenzia una sorta di reversibilità che investe la tradizionale critica della rappresentazione con le riflessioni sulla *custodia* della memoria della Shoah.

[177] A . Compagnon, *Le démon de la théorie*, cit., p. 148.

Non è un caso, insomma, come dimostra il caso Didi-Huberman, se le polemiche sull'uso delle immagini dell'Olocausto e per estensione sulle cosiddette possibilità di *rappresentare l'irrappresentabile*, siano ancora così vive proprio nei circoli intellettuali parigini. In un certo senso esse appaiono come l'ultimo capitolo di quella radicale critica del linguaggio (della t*rasparenza* e della referenzialità) che tra la metà degli anni Sessanta e gli anni Settanta ha avuto proprio nella teoria francese il proprio apice. Oggi che quell'orizzonte concettuale si avvia verso una consapevole storicizzazione, si può affermare con Compagnon che «non si tratta di respingere le obiezioni contro la *mimesis* né di riabilitare quest'ultima semplicemente in nome del senso comune e dell'intuizione, ma di considerare come si sia potuto rifondare il concetto di *mimesis* dopo la teoria»[178]. Tuttavia nel caso in cui la critica delle referenzialità non è più una scelta metodologica, ma *un imperativo morale*, le cose appaiono decisamente più complicate. Non siamo più nel campo enunciativo della teoria e del conflitto tra canoni (quali ad esempio realismo *vs.* formalismo) ma in quello assai più insidioso dell'etica, dell'ideologia e dell'uso politico delle immagini. Confrontandosi con le possibilità di una teoria sociale della morale, Niklas Luhmann[179] ravvisa nella analisi storico-sociologica delle *semantiche etiche* la possibilità di segnalare quanto l'etica si lasci determinare dalla propria tradizione testuale più a lungo di quanto sia lecito. Non si contesta evidentemente il fatto che ci siano etiche o morali

[178] Ivi., p. 120.

[179] Si tratta del discorso tenuto in occasione del conferimento nel 1989 del premio Hegel, N. Luhman, *Paradigm Lost:Über die Ethsiche Reflexion der Moral*, Suhrkamp Verlag,Franfurt au Main,1990, tr. it., Meltemi, Roma, 2005.

universalistiche, ma si allude qui alla necessità di comprenderle nelle loro condizioni specifiche mostrando anche e soprattutto la natura *polemogena* della morale, quando impiegata per conferire forza alle proprie argomentazioni:

> Con etica intendo una teoria che riflette le questioni della morale. La morale stessa ha a che fare con la stima e al disistima tra individui. È un esercizio polemico e per molti aspetti insano, quindi particolarmente adatto per l'uso politico. Colui che moralizzai intende ferire. Così almeno da un punto di vista empirico, osservando il comportamento reale. Nella tradizione l'etica è nata unilateralmente come una specie di impianto per la pulizia morale; non ha mai realmente compreso che tra i suoi compiti dovrebbe esserci anche quello di metter in guardia dalla morale[180].

Queste considerazioni permettono di avvicinare alla natura polemogena della morale anche alcuni atteggiamenti, del tutto determinanti per ciò che qui ci interessa, come ad esempio l'intreccio che si stabilisce tra il *discorso iconoclasta* e la *critica della rappresentazione* nella costellazione concettuale delle estetiche negative del XX secolo. È lo storico dell'arte David Freedberg, ad essersi appassionato alla definizione dell'iconoclastia in una prospettiva comportamentale, tentando così di elaborare una teoria di *risposta alle immagini*[181]. Questa teoria che prende in considerazione le motivazioni insite nella distruzione delle immagini, si sofferma attorno ad alcuni momenti principali. Innanzitutto l'iconoclastia deve essere pensata come un atto di richiesta dell'attenzione che di solito raggiunge il suo

[180] Ivi,, p. 74 (cito dall'edizione italiana del testo che include un articolo successivo, *È lecito tutto ciò che è possibile?*, in «Bollettino dell'Università degli studi di Bologna», marzo-aprile, 1993, pp. 5-7)

[181] D. Freedberg, *Iconoclast and their Motivs*, Abner Schram, Montclair New Jersey, 1985.

scopo. Integrata a questa motivazione, vi è l'influenza che alcune immagini o rappresentazioni (o concezioni dell'immagine, potremmo aggiungere) hanno su un determinato individuo o su un gruppo sociale. L'iconoclastia rompe questa presa per privare l'immagine del suo potere. Da ciò ne consegue che i movimenti iconoclastici, danneggiando i simboli del potere si propongono l'obiettivo di sminuire il potere stesso. La storica della filosofia Maria Bettetini, che all'iconoclastia ha dedicato un agile studio[182], rivela anch'essa una serie di atteggiamenti del tutto simili, almeno per ciò che concerne i tentativi con cui le norme della dottrina tentano di conciliare le tentazioni dell'arte figurativa. I documenti a noi pervenuti attorno alla battaglia delle immagini incitano alla distruzione, all'adorazione o ad una prudente condiscendenza, ma, afferma «la curiosità non deriva tanto da posizioni note e reiterate nel corso della storia, quanto dalle loro *motivazioni*: si tratta sempre di *non macchiarsi delle colpe degli altri*»[183]. Non esisterebbe insomma una religione che abbia potuto sviluppare una visione unitaria del problema e nel confronto tra esse (cosi come nel dibattito interno ad ogni dottrina) la questione rivelante sembra essere quella di differenziarsi rispetto ad un comportamento nei confronti dell'immagine ritenuto sbagliato e portato come monito per la comunità.

Nel ripercorrere oggi quel momento di gloria che la teoria formalista visse in Francia tra gli anni Sessanta e Settanta,

---

[182] M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Bari, 2006.

[183] Mi riferisco qui ad un articolo apparso sul domenicale di «IL SOLE 24 ORE» (16, settembre, 2007, p. 35) in cui si riassume un intervento che la stessa Bettetini ha tenuto nell'ambito del XII Congresso Internazione *Universalità della Ragione. Pluralità delle Filosofie del Medioevo* (Palermo, 16-22 settembre, 2007).

Compagnon ipotizza, alla base della sua radicale astrattezza, una sorta di dissimulazione strategica:

> *In realtà*, il contenuto, la sostanza, il reale non vengono mai estromessi del tutto dalla teoria letteraria. Può anche darsi che il rifiuto della referenza osservato dai teorici non sia stato altro che un alibi per potere continuare a parlare del realismo, non della poesia pura, non del romanzo puro, malgrado la loro formale adesione al movimento letterario modernista e avanguardista. Così la narratologia e la poetica sono state autorizzate a continuare a leggere buoni romanzi veri, ma senza sporcarsi le mani, senza assaggiare quel vino, senza lasciarsi ingannare. La rappresentazione avrebbe avuto come fine il mito, perché a un mito si crede e non si crede[184].

In modo simile noi ipotizzeremo che è possibile leggere i dibattiti sui film che affrontano l'Olocausto *anche* come la formazione di uno spazio discorsivo in cui, celebrando la superiorità morale di un'opera su un'altra, si dissimula la riaffermazione della radicale critica della rappresentazione sulla *mimesis*, ovvero del modernismo e della avanguardia – vale a dire del canone dell'opera Arte con la *a* maiuscola – sugli oggetti della cultura popolare. Su questi aspetti ci concentreremo in particolare nel prossimo capitolo, affidandoci per ora alla ricostruzione di un contesto discorsivo che permetta di evidenziare quel percorso che ha eletto progressivamente l'irrappresentabile tra i paradigmi di un pensiero della modernità cinematografica.

[184] A. Compagnon, *Le démon de la théorie*, cit. P. 148.

2. L'*iconoclastia e il divenire testimoniale della critica della rappresentazione*

Secondo Alain Besançon, nel pensiero francese il rifiuto della rappresentazione del sacro è più forte che altrove perché affonda le sue radici nella tradizione iconoclasta calvinista e giansenista. In *L'image interdite* Alain Besançon[185] egli sviluppa questa ipotesi a partire da un audace confronto tra due momenti storici differenti quali l'iconoclastia dell'VIII secolo (condannata dal secondo concilio di Nicea nell'anno 787) e l'arte contemporanea del XX secolo. Due periodi che secondo Besançon segnano entrambi la sparizione del volto di Cristo, ovvero la decadenza dell'arte sacra. Nella sua ipotesi di fondo infatti la scomparsa del volto di Dio è inevitabilmente la causa dell'eclissi del volto dell'uomo in un'arte e in un pensiero dell'arte che si votano ad una astrazione di matrice nichilista. Certo il suo lavoro viene elaborato nell'orizzonte dei rapporti tra arte e religione, della decadenza dell'arte sacra che per Besançon – uno degli intellettuali francesi più vicini alla chiesa cattolica – è evidentemente la decadenza dell'arte *tout court*, nonché infine della condanna nei confronti di una cultura sganciata completamente dal cristianesimo. Tuttavia crediamo che proprio il nesso tra l'astrazione da un lato, e al comune cancellazione del volto dell'uomo e di Dio dall'altro, indichi una direzione interessante per interrogare il dibattito sui limiti della rappresentazione, dal momento che di Auschwitz si è com'è noto parlato in termini di morte di Dio e di negazione

[185] A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire culturelle de l'iconoclasme*, Fayard, Paris, 1994.

radicale dell'uomo[186]. Come scrive Jean-Claude Monod discutendo le tesi di Besançon (in parallelo con un altro testo di Mondzain[187] sulle fonti bizantine dell'arte contemporanea):

> Al di là delle differenti interpretazioni e delle risposte possibili circa la dimensione iconoclasta o iconofila dell'arte astratta, l'interrogazione verte qui sulla *rappresentazione e i suoi limiti* […] Recuperato nella storia di una lunga riflessione politica e teologica che ha esplicitamente nutrito o marcato inconsciamente la pratica della pittura in Occidente, questi dibattiti sembrano ritrovare uno spessore che l'oltranza polemica non può non mancare, attraverso la riduzione con cui essa sottomette questioni millenarie a strumentalizzazioni politiche contraddittorie[188]

D'altronde in *L'Object du siécle* – uno dei testi del dibattito francese che fanno delle interdizioni a

---

[186] Se la Shoah nega il valore dell'uomo affermato tanto dalla tradizione ebraica che dal cristianesimo, bisogna ricordare che il dibattito teologico che ne è scaturito è ovviamente assai ampio e articolato su posizioni differenti. Qui ci riferiamo soprattutto alle critiche contro ogni possibilità di mediazione e superamento dell'evento, a posizioni in un certo senso più vicine alla filosofia che alla teologia e che dunque rifiutano ogni forma di teodicea di fronte ad Auschwitz (vedi ad esempio M. Giuliani, *Theological Implications of the Shoah. Cesura and Continuum as Hermeneutic Paradigmas of Jewish Theodicy*, Lang, New York, 2002). Per quanto riguarda l'ebraismo si tratta ad esempio delle posizioni espresse da Rubenstein (non a caso influenzato dall'esistenzialismo francese) che in *After Auschwitz. Radical Theology and Contemporary Judaism* (Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1976) si ribella contro qualsiasi visione religiosa, sia ebraica che cristiana, che fa dell'evento un mezzo necessario alla salvezza divina, ponendo invece al centro delle sue riflessioni la vulnerabilità del patto tra Dio e il popolo ebraico. Sul versante del cristianesimo risultano determinanti le proposte del teologo Johannes Baptist Metz, che intende elaborare la questione del male, piuttosto che il messaggio evangelico della redenzione. Si tratta di posizioni che evidentemente non determinano la *rinuncia alla salvezza*, ma che, come afferma Metz stesso, reclamano una teologia "dopo Auschwitz" intesa soprattutto come *critica della teologia*. Si veda ad esempio, *Tra la memoria e l'oblio. La Shoah nell'epoca della amnesia culturale*, in E. Baccarini, L. Thorson (a cura di), *Il bene e il male dopo Auschwitz. Implicazioni etico teologiche per l'oggi. Atti del simposio internazionale* (Roma, 22-25 settembre, 1997), Edizioni Paoline, Milano, 1998, pp. 52-61. Sarebbe interessante, ma esula evidentemente dal nostro lavoro e dalle nostre competenze, interrogarsi sul nesso tra la rinuncia all'idea di incarnazione come evento fondatore del cristianesimo, elaborata dalla teologia "dissidente" di Metz, e la rinuncia all'idea di rappresentazione e di ogni forma di pathos per raccontare l'Olocausto, reclamata dal pensiero filosofico.

[187] Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Seuil, Paris, 1996.

[188] J.-C. Monod, *Abstraction et Iconoclasme. Un malentendu*, in «Esprit», agosto, 1999, p. 138.

rappresentare Auschwitz la "pietra angolare" per leggere il XX secolo – Gérarad Wajcman propone un parallelo tra il "vuoto" filmato da Claude Lanzmann in *Shoah* e il noto *Quadrato nero su fondo bianco* di Malevitch[189], opera su cui si sofferma ampiamente anche il lavoro del cattolico Besançon.

A questo *emblema del silenzio modernista* che è il quadrato di Malevitch, ritornava anche Lyotard nella sua personale lettura di Kant. Il filosofo francese ravvisava nella concezione kantiana del sublime la distanza, o meglio la sproporzione del presentabile rispetto all'impresentabile. Nel delineare una sua estetica della pittura sublime a partire dall'assunzione di questa *povertà manifesta* egli stesso scriveva che, presentando qualcosa ma *negativamente*, il sublime della pittura è mostrato esemplarmente nel *bianco* del quadrato di Malevitch. Il sensibile artistico secondo Lyotard si determina innanzitutto nel segno della mancanza, dell'impossibilità di indicare l'innominabile, e il suo compito sarà semmai quello di testimoniare che *c'è dell'imprensentabile*. Nei suoi ultimi scritti questa idea è portata su tutto il sistema di ciò che egli definisce cole le grandi opere dell'arte, a differenza di quanto teorizzato negli anni Settanta, momento in cui Lyotard rintracciava nella sola radicalità dell'*avanguardia* la possibilità di staccarsi dall'ordine del *discorso* e del *presentabile*. A partire dalla ripresa kantiana e fenomenologica invece il filosofo francese sosterrà appunto che è proprio dalle *grandi opere* che dovremmo aspettarci che «testimonino nel sensibile – nel visibile, nel letterario, nel musicale – che al sensibile manca

[189] G. Wajcman, *L'Objet du siècle,* Verdier, Lagrasse 1999.

sempre qualcosa o che qualcosa lo eccede, e il nome non ha importanza poiché si tratta dell'innominabile»[190].

Se quello indagato da Lyotard è in un certo senso il destino del *sensibile* al tempo del nichilismo, le riflessioni di Besançon ci aiutano a delineare quel quadro culturale in cui questioni filosofiche e teologiche, spazio cultuale e spazio profano, si intrecciano inevitabilmente nel solco di quella storia millenaria che è il rapporto tormentato tra gli uomini e l'immagine.

È interessante notare che anche sul piano della riflessione secolare, per così dire, un filosofo come Martin Jay individua nel pensiero francese del XX secolo, una delle più profonde denigrazioni della visione e in generale di quella *ocularcentric tradition*, che nella sua prospettiva comincia effettivamente ad essere messa in crisi dalla filosofia di Henri Bergson[191]. Una mossa della filosofia francese che viene però in questo caso posta in risonanza con la tradizione del pensiero ebraico, a cui si richiama d'altronde anche Lyotard quando, riallacciandosi alla *Critica del Giudizio* kantiana, ritorna sulla proibizione impartita agli ebrei (in *Esodo*, 2,4) di produrre immagini scolpite quale imperativo manifesto esibito nella *negatività* del *sublime*.

---

[190] J.-F. Lyotard,*Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991; tr. it. *Anima minima. Sul Bello e il sublime*, Pratiche, Parma, 1995, p. 121. L'interesse per l'estetica kantiana in Lyotard è già vivo in *Le différend* (un testo in cui occupano un posto centrale le riflessioni su Auschwitz). Il discorso sul sensibile artistico, con tutti i suoi echi fenomenologici, era invece svalutato (a favore com'è noto di un discorso sul *desiderio*) in *Discours Figure* (1971) le cui posizioni troveranno anche una applicazione al cinematografico con il saggio l'*a-cinéma* («Revue d'estéthique», n. 2-4, 1973; tr. it. in *A partire da Marx e Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, Multipla, Milano, 1979, pp. 233-246). Da qui proviene essenzialmente la fortuna teorica che la nozione di *figurale* ha avuto negli studi sul cinema. Vedi ad esempio, P. Dubois, *Au seuil du visibile: la questione du figural* in V. Innocenti (a cura di), *Limina/le soglie del film*, Film's Thresholds, Forum, Udine, 2004, pp. 137-150; e D. N. Rodowick, *Reading the Figural, or Philosphy After the New Media*, Duke University Press, Durham, 2001.

[191] M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994.

All'orizzonte di questa estetica negativa che ha scandito la filosofia e la teoria francese in modo decisivo è in ogni caso ascrivibile tutto un lessico concettuale che, in una sorta di migrazione terminologica dal discorso iconoclasta (di cui utilizza la forza semantica e conserva l'efficacia imperativa)a quello della teoria, ruota attorno ad una estenuante celebrazione della "perdita" (l'*inenarrabile*, l'*impensabile*, l'*inimmaginabile*, ecc…).

Nel ricostruire le vicende della filosofia francese degli ultimi anni, Davide Tarizzo ipotizza l'emergenza di un paradigma comune alle proposte teoriche, pur tra loro così diverse, dei principali protagonisti della scena intellettuale. Una svolta – o meglio un taglio storico, attraverso cui leggere l'eterogeneo orizzonte del cosiddetto post-strutturalismo – che egli individua nel *passaggio dalla teoria alla testimonianza*. L'avventura teorica di Derrida, Foucault, Lyotard (ma anche Barthes, Deleuze, ecc…) di proposte va da sé intrinsecamente diverse tra loro, converge su un problema comune, secondo Tarizzo, che sta nel ridefinire la *posizione* del discorso filosofico, nell'assumere su di sé la questione del luogo del discorso in uno scenario post-teorico in cui la stessa teoria diviene una forma di *testimonianza*:

> La testimonianza è al centro delle riflessioni di uno dei più importanti filosofi di questo periodo Jacques Derrida. Non è al centro di *tutte le* ricerche filosofiche di questo periodo. È tuttavia un buon esempio, ed è forse il più indicativo, di quella che abbiamo definito la "svolta". Prendiamo Derrida dunque: verso la metà degli anni Ottanta comincia ad interessarsi della testimonianza. (Perché? Per più ragioni, non ultimo il problema della memoria della Shoah, che nel frattempo ha conosciuto una reviviscenza in Francia, con il dibattito scatenato dai revisionisti che ha coinvolto anche storici insigni, come Vidal-Naquet. Ma la nostra ipotesi è che una di queste ragioni sia *anche* la

> domanda rivolta a Foucault, che sarà poi posta a Derrida stesso, da Vattimo, ad esempio, e prima ancora dallo stesso Foucault, in una sorta di paradossale lotta intestina di cui forse, un giorno bisognerà ripercorrere al storia: da dove parli?[192]

È certamente difficile stabilire la portata e il ruolo che la memoria della Shoah gioca in questa svolta. Credo però sia possibile ipotizzare (consapevole dei rischi di una tale generalizzazione) che a partire grossomodo dalla metà degli anni Ottanta, sia soprattutto l'apparato teorico della critica della rappresentazione elaborata in chiave ideologica (nell'ambito di laboratori teorici come la rivista «Tel quel») ad assumere su di se, o potremmo dire ad incorporare nel suo discorso, il tema della memoria della Shoah (che d'altronde in quegli stessi anni comincia ad imporsi in modo decisivo nel dibattito pubblico francese). Seguendo uno schema che abbiamo già visto all'opera (rimozione – anamnesi), dopo gli anni Cinquanta e Sessanta in cui si celebra il mito della Francia resistente e gollista, con gli anni Settanta l'"incidente" di Vichy comincia ad essere letto in tutta la sua portata storica e soprattutto francese. Nel frattempo si accendono i dibattiti e le polemiche storiografiche scatenate dai negazionisti, e l'entrata definitiva della memoria della Shoah nel dibattito pubblico viene scandita dai celebri processi degli anni Ottanta a Klaus Barbie, Paul Touvier e René Bousquiet.

È nota, ad esempio, la centralità che le riflessioni su Auschwitz, soprattutto in *Le différend*, assumono nell'orizzonte dell'ontologia negativa tratteggiata dalla

[192] D. Tarizzo, *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Raffaello Cortina, Milano, 2003, pp. 16-17.

filosofia di Lyotard, o nell'esito iconoclasta di gran parte della fenomenologia francese (Levinas, Blanchot). Ma anche la crisi del concetto di *archivio* in Ricoeur e in Derrida (in cui il pensiero della traccia giunge nel corso degli anni Novanta a imporsi sempre più come *pensiero dell'archivio*) potrebbe essere considerata in questo orizzonte[193].

La nostra ipotesi (che si costituirebbe dunque come una ulteriore direzione di ricerca, un tema da sviluppare) potrebbe dunque esser così formulata: se negli anni Settanta l'estetica modernista delle avanguardie fornisce l'orizzonte di riferimento per una critica ideologica al concetto di rappresentazione, a sua volta la proposta iconoclasta di questo scenario teorico si impone – con la progressiva centralità assunta dalla memoria Shoah nella cultura francese – come la costellazione concettuale di

---

[193] L'invito a ripensare il concetto di archivio si inscrive in Derrida nell'ambito delle sue riflessioni sulla trasformazione tecnologica intesa come uno dei fattori determinanti del rimodellamento dello spazio pubblico. Cfr. J. Derrida, *Mal d'archive. Une impressione freudienne*, Galilée, Paris, 1995, tr. it., Filema, Napoli, 1996; Con particolare riferimento agli incroci tra l'immagine, l'arte e l'archivio vedi la conferenza pronunciata all'INA il 25/06/2002, *Trace et archive, image et art*. In Ricoeur il concetto di archivio è ancora in un certo senso preservato e giunge verso le sue aporie con la sfida che esso pone alla storiografia della *Shoah*. Le testimonianze degli scampati ai campi di sterminio pongono cioè all'archivio un problema di accoglimento a cui esso non è in grado di rispondere o sembra inappropriato. I limiti della rappresentazione (che trovano allora piena espressione al termine delle operazioni storiografiche – appunto al momento della rappresentazione) si incontrano già come limiti dell'archiviazione. Il cortocircuito dell'archivio (la cui causa Derrida individua nella tecno-scienza) è in Ricouer assegnabile al limite delle esperienze e degli orrori del XX secolo. Ricoeur parla di un *problema di accoglimento*, al quale l'archiviazione non è in grado di rispondere, e anzi sembra inappropriata, o meglio provvisoriamente incongrua. Si tratta di esperienze al limite che si aprono un difficile varco incontro alla loro ricezione (l'inumanità senza pari eccede l'esperienza dell'uomo ordinario). Viene così anticipato un problema che troverà al sua piena espressione soltanto al termine del percorso delle operazioni storiografiche, quello della rappresentazione storica e dei suoi *limiti***.** Prima che i limiti della spiegazione siano messi alla prova, il problema è posto dunque da quelli dell'inscrizione e dell'archiviazione. Cfr. P . Ricoeur, *La mémoire,l'histoire, l'oubli*, cit. (vedi in particolare pp. 191-250).

riferimento attorno a cui sviluppare un discorso sulla rappresentabilità dell'arte nel dopo - Auschwitz.

In questo percorso *il divenire testimoniale dell'opera* rientra nel più ampio contesto non solo del passaggio dalla teoria alla testimonianza, ma di una *divenire etico della filosofia postmoderna* di matrice francese (come è evidente non solo nella centralità che vi assume il pensiero di Lévinas, ma anche negli approdi filosofici di Lyotard e Derrida)[194]. L'autoritrarsi dell'opera nell'opacità del linguaggio viene trasferito insomma dal piano dell'opzione formale e della critica ideologica a quello degli *imperativi etici*.

Poiché la negazione della rappresentazione diventa l'oggetto stesso della rappresentazione, il regime testimoniale si esprime innanzitutto in una economia della mancanza; ovvero la rappresentazione – in una sorta di autoriflessività etica – testimonia innanzitutto della propria stessa assenza[195]. Come abbiamo visto è il caso, esemplare a mio avviso, della *Shoah senza immagini* di Claude

---

[194] Circa l'irrompere di una questione etica nella filosofia postmoderna si rimanda in sintesi a S. Critchley, *The Ethics of Decostruction. Derrida and Lévinas*, Oxford, 1992; S. K. White, *Political Theory and Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991; A. Gibson, *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*, Routledge, New York, 1999.

[195] Questo atteggiamento che si riconosce e fa leva sulla mancanza – sul trascendere le forme pur abitandole – è considerato da Lyotard come l'alternativa al postmoderno vitalistico e ed effimero, una sorta di *pensiero tragico* da opporre al pensiero debole. Vedi J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris, 1994. Trovo che la teoria del cinema che si va delineando negli ultimi lavori del filosofo italiano Pietro Montani, possa essere considerata (alla stregua dell'idea di Lyotard) come il tentativo di ritagliare dall'interno dell'immagine filmica contemporanea due possibilità divergenti di scrittura, nel recupero della dimensione spettacolare (e attrazionale) da un lato, o di quella testimoniale, dall'altro. In questo modo, spostando il problema della referenza nell'orizzonte della attestazione, egli riesce a prendere in considerazione sia la cesura introdotta nel regime della rappresentazione dall'orrore dei campi di sterminio, sia la transizione dall'immagine fotografica a quella digitale. È dunque sotto il segno di un'etica testimoniale della forma che il cinema avvicina il concetto di invisibile. Cfr. P. Montani (a cura di),*L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma, 2004.

Lanzmann in cui la corrispondenza tra la rappresentazione e l'evento può essere solo *evocata* a partire dall'assenza. Questa lunga premessa (svolta nella consapevolezza di aver solo tracciato delle coordinate preliminari) è in ogni caso funzionale a delineare il modo in cui tale discorso è progressivamente divenuto un serbatoio teorico determinante con cui rileggere l'idea stessa di modernità cinematografica elaborata dalla tradizione critica francese.

Nel dibattito francese il legame tra il cinema e la Shoah è sancito innanzitutto attraverso una forte sottolineatura in chiave epistemologica del ruolo che entrambi i fenomeni rivestono nel XX secolo che è dunque letto come il secolo di Auschwitz e del cinema. Ed è in tal senso che il loro "incontro" si definisce attorno alla questione del *visibile*.

Se negli anni Venti un Bela Balàzs entusiasta di fronte all'emergere di una società dell'immagine, affermava che l'uomo sarebbe finalmente *tornato ad essere visibile*, riferendosi al modo in cui egli avrebbe riacquisito – grazie al cinema – quella sorta di concretezza che la cultura della parola e della scrittura gli avevano sottratto[196], appena venti anni dopo, la spaventosa quanto efficiente macchina burocratica dello sterminio avrebbe contraddetto nel profondo simili slanci proiettati sul secolo del cinema. Il Novecento - secolo della visibilità - *non aveva dunque visto* Auschwitz e oltre alla buorocratizzazione della morte, la cancellazione dell'uomo nei campi di sterminio poneva nell'invisibilità della sua attuazione e nella cancellazione delle tracce, uno dei punti imprescindibili del progetto nazista. L'uomo del Novecento - uomo "visibile" *par*

[196] B. Balázs, *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien-Lepzig, 1924, tr. it., Lindau, Torino, 2007

excellence grazie al cinema - e l'uomo di Auschwitz, sono così come il volto bifronte del progetto della modernità e per estensione dello stesso XX secolo.

Dunque è nel suo rapporto con il *visibile* che la Shoah concernerebbe in modo essenziale il cinema, ed è in questo senso che Auschwitz si costituisce come un interrogativo profondo che incrina la natura stessa del cinema. Nel discorso critico francese la Shoah manifesta i suoi effetti essenzialmente come un "crimine portato al cuore del visibile". Si tratta di un assunto fondamentale, indiscutibile, e come tale posto all'origine non solo della elaborazione teorica, ma anche della ricezione critica dei film che affrontano il tema della Shoah.

3. *Dalla critica della rappresentazione all'etica dello sguardo. Memoria e modernità*

Al pari dei musei – che in una prospettiva culturalista devono essere considerati dei complessi testi ideologici[197] – le *retrospettive* si costruiscono come dei testi che ci dicono qualcosa circa l'elaborazione storica della critica e della teoria (nel caso degli studi sul cinema, ad esempio, le periodizzazioni, le rivalutazioni di un autore o di un genere cinematografico, ecc…). Nel caso di *Le cinéma et la Shoah*, la retrospettiva organizzata presso la Cinémathèque non siamo infatti soltanto in presenza di un ciclo di proiezioni di

[197] Cfr. J. Sherman, I. Rogoff, *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacle*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994; T. Bennet, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, New York, 1995.

film (finzioni e documentari) che tematizzano la Shoah – seguendo cioè una letteratura e una filmografia ormai ampiamente condivise – ma anche e soprattutto di *un deciso gesto critico di rilettura della modernità cinematografica* nel solco della frattura etica ed estetica segnata da Auschwitz lungo il XX secolo. L'idea di fondo della programmazione è infatti quella di stabilire un nesso (profondamente teorico) tra i film identificabili esplicitamente con il tema della Shoah, ed altri che invece mostrano *la crisi della rappresentazione* e gli "effetti della Shoah" dall'interno del lavoro della scrittura filmica. Il calendario dei film proposti è così stato costruito attraverso una serie di accoppiamenti che scandiscono le serate di proiezioni degli incontri – accoppiamenti che esplicitamente, cioè con una precisa volontà di "montaggio" come si può leggere nella presentazione, intendono definire gli orizzonti estetici attraverso i quali il cinema moderno ha elaborato il "contraccolpo" dell'Olocausto. Per fare alcuni esempi, *La Passeggera* (*Pasazerska*, A. Munk, 1963) è accostato a *Persona* (I. Bergman, 1966), *Notte e Nebbia* (A. Resnais, 1955) a *D'Est* (C. Akerman, 1993), *Monsiuer Kline* (J. Loosey, 1976) a *L'Avventura* (M. Antonioni, 1960), *Un vivante qui passe* (C. Lanzmann, 1997) a *History of Violence* (D. ronenberg, 2005)[198]. Innanzitutto potremmo notare che questa rassegna appare quasi come il compimento sul piano istituzionale dell'idea critica attorno a cui Godard ha costruito la sua *Histoire(s) du Cinéma*.

Tuttavia, se manteniamo la nostra ipotesi di partenza – ossia che uno dei modi per entrare nel dibattito

[198] Il programma integrale degli abbinamenti è riprodotto nella tavola delle immagini alla fine del lavoro.

sull'irrappresentabile, è anche quello di leggerlo come un inedito spazio discorsivo di autogiustificazione della ricerca modernista e dell'autoriflessività dell'arte – le parole dei due curatori, a proposito dei vari tentativi di storicizzare (se non di abbandonare) le controversie sui limiti della rappresentazione, appaiono in tal senso davvero illuminanti: «La minaccia che sempre più apertamente pesa oggi sull'esistenza del *cinema come arte* è parte integrante del tentativo di dichiarare caduco questo dibattito»[199]. Nell'ambito della critica e della teoria francese, la Shoah riguarda il cinema come questione di linguaggio, pone cioè ad esso interrogativi profondi ma che in definitiva riguardano in questo caso la sua dimensione artistica, prima che il suo orizzonte sociale. Non dovrebbe stupire a questo punto l'assenza di *Schindler's List*, o di *La vita è bella*, in una rassegna che nonostante tutto si intitola *le Cinèma et la Shoah*.

Il ruolo che il cinema avrebbe giocato in questo ampio dibattito filosofico è concentrato così in una precisa filiazione (esclusivamente francese) composta da due articoli e un film. Si tratta ovviamente di *De l'abjection*, il noto intervento di Rivette a proposito di *Kapò* (o meglio di un'inquadratura realizzata da Gillo Pontecorvo), di *Le travelling de Kapò*, commento a distanza di Serge Daney sull'importanza dello stesso articolo, e del film *Shoah*, di Claude Lanzmann. «Questi testi e questo film», scrivono i curatori costituiscono «i tre momenti chiave di un tentativo di articolazione tra la storia dei campi e quella del cinema, sotto il segno dell'inquietudine in Rivette, dell'*adempimento*

[199] J. - M. Frodon, J. Mandelbaum, *Un Art à l'épreuve de la tragedie*. Estratto dalla presentazione della retrospettiva (libretto distribuito in sala).

in Lanzmann, e di una constatazione già malinconica della disfatta in Daney»[200].

Se Rivette riduceva il film di Pontecorvo ad un movimento di macchina di qualche secondo, Daney nel suo articolo rivendicava con orgoglio il fatto di non aver neanche visto il film. C'è dunque anche una filiazione precisamente *iconoclasta* nell'interpretare il rifiuto di archivio di Lanzmann come l'adempimento in forma di opera d'arte di questo lungo, quanto circoscritto, dibattito.

Nell'articolo di Rivette si riflette a sua volta un'idea sviluppata dal padre putativo dei Cahiers du Cinéma, André Bazin a proposito dell'irrapresentabilità della morte al cinema. La morte non la si rappresenta senza violazione della sua natura, affermava Bazin, che definiva poi questa violazione come *l'oscenità ontologica del cinema*. Tuttavia è bene ricordare che nel suo articolo Bazin si riferiva ad un documentario sulla corrida che mostrava la messa a morte del toro, e che in ogni caso l'ambito delle sue riflessioni era quello della cosiddetta morte in diretta (citava infatti esplicitamente le esecuzioni filmate nei cinegiornali). Per Rivette, di fronte ad un film di finzione sui campi di concentramento, la resa spettacolare della morte e la sua "ripresa in diretta", diventano la stessa cosa e l'oscenità ontologica del cinema trova la sua forma compiuta in un movimento di macchina *abietto*.

> 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

[200] J.-M. Frodon, J. Mandelbaum, *Un Art à l'épreuve de la tragedie*, cit., corsivo mio.

> 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 lungometraggio e, soprattutto, ha preso parte attivamente ai frequenti dibattiti e alle tavole rotonde organizzate all'epoca dai "Cahiers". È durante una di questa tavole rotonde – dedicata a *Hiroshima, mon Amour* (A. Resnais, 1959) – che Jean-Luc Godard mette in circolo la formula secondo cui le "carrellate sono una questione di morale", sviluppando il tema caro ad André Bazin – di matrice sartriana – secondo cui ogni tecnica rimanda ad una metafisica. La condanna del carrello di *Kapò* (procedimento tecnico per eccellenza) era perciò nell'aria[201].

Assieme agli scritti di Bazin, la tavola rotonda su *Hiroshima mon Amour* qui evocata da Elena Dagrada si costituisce come uno dei momenti decisivi di elaborazione del concetto di modernità, soprattutto per ciò che concerne quell'intreccio irriducibile che unisce teoria critica e prassi cinematografica[202]. Le invenzioni formali del film di Resnais vengono evidenziate nella loro rottura rispetto ai canoni del racconto cinematografico, ma soprattutto ricondotte entro l'orbita di una cosiddetta *etica della messa in scena*. Al di là

[201] E. Dagrada, *La giustezza è il fardello di chi viene dopo. A proposito di "Shoah" di Claude Lanzmann*, in A. Costazza (a cura di), *Rappresentare la Shoah*, cit., pp. 510-511.

[202] Giorgio De Vincenti, a cui si deve un decisivo studio sui *modelli formali* della modernità cinematografica, include tra i corollari di una sua definizione l'azione reciproca (e congiunta) di prassi realizzativa e intervento teorico-critico. L'ipotesi che mettiamo qui in circo definirebbe la consapevolezza storica di una *modernità cinematografica* (che al volgere del secolo si pensa in relazione al trauma della rappresentazione generato dai campi di sterminio) come un ulteriore corollario dipendente dal motivo di fondo che definisce il moderno cinematografico, individuato da De Vincenti nella *combinazione dell'impegno e della consapevolezza metalinguistica* con il recupero e l'attenzione fenomenica per *l'aspetto riproduttivo del dispositivo cinematografico*. Cfr. G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1994. L'interdipendenza di autoriflessività e coscienza storica rientra anche nelle ipotesi sul *moderno*, sviluppate recentemente da Jacques Aumont, in *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du cinéma., Paris, 2007. La nostalgia del reale (che può darsi solo nelle forme e nei modi del *trauma*) di questa coscienza storica della modernità, potrebbe dunque proprio sul piano della *nostalgia*, essere avvicinata ad una idea di postmodernità come discorso di riscrittura e recupero "nostalgico" del classico proposta sempre da De Vincenti. Cfr. *Moderno e postmoderno: dagli indici stilistici alle pratiche di regia*, in Petronio G., Spanu M. (a cura di) *Postmoderno?*, Gamberetti, Roma, 1999, pp. 115-133.

della nota formula di Godard, è lo stesso Rivette ad insistere su questo legame tra la forma del film e la consapevolezza morale della sua costruzione:

> Resnais può permettersi cose che altri cineasti non possono fare per il semplice fatto che lui sa giù in anticipo tutte le obiezioni di principio che gli si potranno muovere. Inoltre, questioni simili di giustificazione morale o estetica Resnais non solo se le pone, ma le include nel movimento stesso del film. In *Hiroshima*, i commenti e le reazioni di Emmanuelle Riva giocano il ruolo di riflessione sul documento. Ed è per questo che Resnais riesce a superare il primo stadio della facilità in cu ci si imbatte quando si utilizzano dei documenti. Il tema stesso del film di Resnais è lo sforzo che lui deve fare per risolvere questa contraddizione[203].

Le discussioni attorno ai movimenti di macchina e alle figure linguistiche utilizzati in *Hiroshima*, portano alla luce un ragionamento in cui la scelta morale non riguarda il tema, cioè l'oggetto della rappresentazione. Essa è piuttosto ciò che si ritrae e si include all'interno del gioco incessante della forma (ed è sempre lo stesso Rivette ad insiste sulla contraddizioni di movimenti e carrelli che espongono *l'immobilità della fascinazione* davanti all'orrore. Resnais, dunque, non mostra lo spavento ma bensì «il movimento stesso dello spavento, cioè un movimento di brusca presa e allo stesso tempo di arretramento»[204]). È in questo contesto che prenderà così forma la violenta recensione di *Kapò*, in cui Rivette evidentemente intravede la messa in gioco di una intenzione opposta a quella manifesta in *Hiroshima Mon Amour*. Ma dunque è anche solo per un caso che il film di

[203] *Hiroshima Mon Amour*, in «Cahiers du Cinéma», n. 97, 1959 ; tr. it., R. Turigliatto (a cura di) *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino, 1985, p. 190. Il dibattito organizzato attorno al film di Resnais, comprendeva Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast e Jacques Rivette.

[204] Ivi., p. 193.

Pontecorvo è ambientato nei campi di concentramento. Non c'è ancora nell'aria nessun *imperativo etico* legato in modo particolare al tema dell'Olocausto. Ciò che preme a Rivette è semmai una generica responsabilità morale del cinema nei confronti degli orrori della Storia che passa attraverso la consapevolezza della forma e di una messa in scena che ha il dovere di sottrarsi all'estetizzazione della morte. In breve *Kapò* non è condannato perché adotta gli strumenti della finzione nel contesto dell'Olocausto, ma per il fatto di affrontare un tema della modernità (gli orrori della Storia) senza l'adozione di una consapevole forma moderna.

Anche se si appena aperto ufficialmente il processo Eichman a Gerusalemme, nel 1961 la Shoah come abbiamo visto è infatti ben lungi dall'occupare un posto di rilievo nel dibattito politico e culturale, e la Francia in particolare è piuttosto scossa dalle questioni legate all'indipendenza dell'Algeria (con il referendum dell'8 gennaio viene approvato il diritto all'autodeterminazione del popolo algerino, e il 17 ottobre si verificheranno a Parigi i violenti scontri tra la polizia e i manifestanti che protestano contro il coprifuoco imposto agli algerini francesi). Il clima culturale in cui prende forma l'articolo di Rivette non è dunque affatto quello delle interdizioni lanciate contro le rappresentazioni finzionali e la spettacolarizzazione dell'Olocausto al cinema, e se il testo funziona oggi come il prologo di questo dibattito è soprattutto grazie alla rilettura che ne darà circa trenta anni dopo Serge Daney. Se ci si attiene alle rappresentazioni cinematografiche dell'Olocausto, chiunque abbia avuto modo di vedere all'opera il "carrello di *Kapò*" difficilmente può comprendere, pur recuperando lo spirito e il clima culturale

dell'epoca, le ragioni di tanta *violenza discorsiva*[205]. Il suo peso specifico si trova dunque piuttosto nella difesa di una modernità cinematografica e di un certo modo di includere nel suo orizzonte l'intervento critico. L'importanza che a posteriori si assegna allo scritto di Rivette sta nel mettere in luce come la responsabilità morale della messa in scena e l'effetto che si vuole produrre sullo spettatore siano da intendersi come due questioni inseparabili in cui si definisce l'intreccio tra il cinema della modernità e il suo orizzonte discorsivo (l'intervento teoria e la presa di posizione critica). La rilettura operata da Daney palesa dunque una specificità dell'idea di modernità elaborata dalla tradizione critica francese nel solco degli incroci tra la storia del XX secolo e la storia del cinema. Tuttavia sappiamo che è sin da subito, vale a dire sin dalla sua nascita, che il cinema è investito da problemi che riguardano la sua ricaduta sull'orizzonte sociale della condotta o responsabilità morale, della pedagogia (basti pensare ai dibattiti sul suo ruolo formativo, sulla sua dimensione civiva, o ad apparati disciplinari come il codice Hays, e le varie forme di censura che si occupano di stabilire gli *oggetti* e i *temi* pertinenti della rappresentazione). Ma lo scarto di questa cosiddetta etica dello sguardo attraverso cui si storicizza la modernità cinematografica attesta invece un ruolo decisivo al momento della *tournage*, alla scelta e alla *responsabilità individuale* della messa in scena e dell'atto di ripresa inteso come un incontro fenomenologico tra il mondo e lo sguardo del film. Da qui si definisce tutta la dimensione utopica di un riscatto politico ed estetico che passa attraverso la forma

[205] C. Drame, *Des Films pour le dire Reflets de la Shoah au cinéma*, cit. p. 220

cinematografica, all'interno di una storia critica che è essenzialmente francese o sviluppata sotto l'influenza del dibattito francese (che qui soprattutto si ritaglia dunque una propria specificità all'interno di altre grandi tradizioni della critica come quella russa o tedesca, ad esempio). È tuttavia possibile ipotizzare anche qui una sorta di continuità strategica tra la ricerca e le riflessione modernista dell'avanguardia e l'estetica dell'irrappresentabile. A questo riguardo ci sia permessa una breve digressione (che per forza di cose intende e può essere solamente indicativa). Con l'avventura della modernità il pensiero etico del cinema elaborato dalla tradizione critica francese è stato in larga misura un *pensiero dell'invisibile*, ovvero la messa in gioco radicale del paradosso costitutivo del cinema sospeso tra la registrazione di una traccia del visibile (la sua natura di documento) e la convocazione di un invisibile per mezzo del linguaggio (la sua natura artistica). Se accentuando l'opacità del linguaggio le esperienze più radicali del modernismo, soprattutto nel caso delle avanguardie, accentuano la pertinenza dell'invisibile (del "senso" che si ritira e si sottrae) sul visibile, sappiamo infatti che il rapporto tra visibile e invisibile è anche un motivo dominante del pensiero e della teoria del cinema. Ciò evidentemente si radica sin nella costituzione stessa dell'immagine filmica, in quel circuito di duplicità e reversibilità che nell'inquadratura avvolge il campo e il fuori campo. Questa relazione che l'immagine cinematografica intrattiene con l'invisibile (e che il campo intrattiene con il fuoricampo) costituisce dunque uno dei grandi spartiacque dei regimi di senso della forma filmica, poiché essa può essere attenuata e ritenuta

irrilevante come nel caso del *découpage* analitico oppure essere messa in risalto, costituendosi come il vuoto attorno a cui l'immagine si ritrae, come nel caso della modernità cinematografica. Così, ad esempio, Pietro Montani ipotizza che il fuori campo potrebbe addirittura delineare un percorso storiografico

> adottando come criterio il grado di consapevolezza con cui l'immagine cinematografica ha saputo di volta in volta attutire o rimarcare, cancellare o estremizzare la sua inerenza all'invisibile. Si vedrebbe allora che la questione del fuoricampo può essere dirimente al fine di determinare i tratti distintivi di un "cinema moderno", ma si vedrebbe allora che il cinema "premoderno" tiene in riserva, su questo punto, elementi che aspettano ancora di essere pienamente compresi e sviluppati[206].

Montani si riferisce qui alla decisiva esperienza speculativa di Sergej M. Ejzenštejn, e in particolare ad un saggio del 1929 intitolato *Za kadrom*[207]. Ma in modo più ampio sono le stesse possibilità e il progetto del suo "cinema intellettuale" – un cinema vale a dire ostinatamente votato alla designazione di un *non- figurabile* (un'idea, un concetto) a partire dalla combinazione e dall'assemblaggio di materiale figurabile – che trovano nel fuori campo e nell'invisibile uno sfondo costantemente evocato. Non si tratta solo dello spazio fuori dell'inquadratura, né del loro intervallo da cui si produce il senso, quanto di un orizzonte esteso di opacità della rappresentazione con cui è chiamato a confrontarsi (come di fronte ad un *tema ingovernabile*) il discorso filmico.

[206] P. Montani, *Fuoricampo*, voce dell'enciclopedia del cinema Treccani, vol II, Roma, 2003, p. 678.
[207] Alla lettera *Oltre l'inquadratura*.

Dunque, lungi dall'essere una prerogativa della modernità, la designazione di un tema *non-figurabile* e di un irrappresentabile abita per cosi dire sin dalle origini la riflessione teorica sul cinema. Tuttavia la novità e l'elemento inedito della riflessione moderna consiste a mio avviso nel fatto che, pur mantenendo il suo fascino formale, i temi dell'oltrepassamento della rappresentazione e dell'invisibile si caricano di valenze etiche, politiche e ideologiche e il lo *sfondo ingovernabile* di cui parla Ejzenštejn, diventa l'impossibile attestazione di un *reale* annichilito dall'esperienza dei campi di sterminio. I limiti della rappresentazione, nell'estetica *dopo Auschwitz* non appartengono solo al linguaggio e alla forma, ma alle atrocità e alla violenza della Storia. Nel solco della cesura introdotta nel regime della rappresentazione dalle esperienze più radicali del modernismo, si inserisce dunque la cesura introdotta da Auschwitz nel XX secolo, come una frattura che ridefinisce su un piano etico-politico lo sfondo attorno a cui gravitano le riflessioni sull'invisibile e sull'oltrepassamento dei limiti intrinseci di ogni linguaggio artistico. La domanda – *può il cinema rendere conto del pensiero?* – si converte piuttosto in "può il cinema testimoniare *quell'* orrore?" o, per meglio dire, le due questioni diventano inseparabili. Ciò che vi è di irrappresentabile nella rappresentazione e ciò che di *impensabile* abita il pensiero, sono ad esempio radicalmente intrecciati nella teoria del cinema di Gilles Deleuze che si costituisce da questo punto di vista come la sintesi filosofica della tradizione critica francese da un lato, e di un *tòpos* della grande avventura teorica delle riflessioni sul cinema

dall'altro, vale a dire le possibilità concettuali di un'estetica cinematografica (in particolare, pensiamo al rapporto che si crea tra la cosiddetta rottura del legame *senso-motorio* che definisce l'immagine-movimento, e la rottura del rapporto *uomo-mondo* attorno a cui egli sviluppa delle suggestive ipotesi circa le specificità della *credenza* cinematografica)[208].

4. *Dall'etica dello sguardo all'etica del discorso (conclusioni)*

La conferma che *Kapò* costituisse l'occasione per rafforzare un' idea di *responsabilità etica della messa in scena* incarnata dalla modernità cinematografica, anziché essere l'oggetto per discutere delle rappresentazioni dell'Olocausto, si manifesta dunque anche a partire dall'autocompiacimento con cui, nella sua difesa dell'articolo di Rivette, Serge Dany ammette di *non aver mai visto il film*[209]. In un doppio riferimento sia al film che all'articolo, il *travelling* di *Kapò* diventa dunque nell'omonimo intervento di Daney del 1992 – che è anche una sorta di testamento intellettuale della sua avventura critica – la pietra angolare attraverso cui rileggere l'avventura della modernità. Nei toni crepuscolari, se non propriamente apocalittici, adottati dal critico francese, l'etica dello sguardo promossa dal cinema moderno e l'idea della rappresentazione come problema morale cedono il passo alla ipervisualità contemporanea e

[208] Mi riferisco qui innanzitutto all'eccesso di orrore (o di bellezza) che definisce il carattere radicale, irriducibile al sistema chiuso della forma classica, della cosiddetta immagine ottico-sonora pura, avvio di una esperienza moderna dell'immagine. Cfr. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, tr. it., Ubulibri, Milano, 1984; Id., *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, tr. it., Ubulibri, Milano, 1989.

[209] S. Daney, *Le travelling de Kapo*, in «Trafic», n. 4, 1992, pp. 5-19, tr. it., in A. Martini (a cura di, Marsilio, Venezia, 1994, pp. 285-302.

alla *mercificazione dell'immagine* celebrata in modo "famigerato" dalla televisione.

Nel lasso di tempo che separa l'articolo di Rivette da quello di Daney, non soltanto si è compiuta una progressiva parabola del cinema della modernità, quanto soprattutto si è via via imposta la percezione pubblica di una memoria della Shoah, progressivamente eletta a paradigma del XX secolo. Se il contesto culturale a cui ricondurre l'intervento di Rivette è quello della tavola rotonda su *Hiroshima Mon Amour* (ed è alla luce delle invenzioni formali di questo film che *Kapò* viene ferocemente condannato) nel caso di Daney emerge più chiaramente la centralità (postuma) di *Nuit et Brouillard*, discussa come l'alternativa del cinema moderno alla presunta estetizzazione dei campi realizzata da Pontecorvo.

È in questo doppio binario - il cinema moderno e la Shoah - che si sviluppano le riflessione di Daney e prende con esse forma un'idea di modernità che appare come il risultato dell'incrocio tra la linea fenomenologica avviata da Bazin, e il divenire etico della rappresentazione, ovvero ciò che Daney definisce come la *giustezza* delle immagini. In questo senso *Nuit et Brouillard*, viene letto nei termini di un film *giusto*, un'opera simbolica insomma con cui il cinema esce per così dire dall'età dell'innocenza e il lavoro della forma (il momento stesso del *tournage*) diventa inseparabile da un'istanza etica dello sguardo[210]. È a questo orizzonte che

[210] Nel rievocare il suo incontro da ragazzo con le immagini di *Nuit et Brouillard*, le riflessioni di Daney appaiono significativamente speculari ai ricordi di Susan Sontag di fronte alla scoperta delle fotografie delle atrocità commesse da nazisti, nonché esemplare di quell'incrocio tra *teoria* e *testimonianza* che abbiamo precedentemente discusso. Cosi Sontag: «Il primo incontro di un individuo con l'inventario fotografico dell'orrore estremo è una sorta di rivelazione, il *prototipo della rivelazione moderna*: un'epifania negativa. Per me

vengono ricondotte le invenzioni linguistiche e le fratture della rappresentazione avviate dalla modernità[211].

Se nel ragionamento di Daney, *Nuit et Brouillard* funziona come apripista dei problemi che definiranno il cinema della modernità, il serial americano *Holocaust* è letto come la chiusura di un ciclo: «ricordo il momento esatto in cui seppi che l'assioma del "carrello di *Kapò*" doveva essere rivisitato, e che doveva essere rivisto il concetto cardine di "cinema moderno". Nel 1979 la televisione francese trasmise lo sceneggiato americano *Holocaust* di Marvin Chomsky. Un ciclo si chiudeva rimandandomi al punto di partenza»[212].

Il problema dunque non si definisce solo nel trattamento melodrammatico dell'Olocausto, ma il fatto che la questione etica della "giustezza" delle immagini non venga posta più ormai attraverso il cinema (e di conseguenza neanche più attraverso la critica o la teoria cinematografica). Sintesi della linea fenomenologico-esistenzialista in cui si intrecciano il lavoro critico di Bazin, l'impegno di Sartre, la filosofia di Merleau-Ponty e Emmanuel Mounnier, agli occhi di Daney il cinema moderno era riuscito a lavorare nella direzione di un riscatto dell'immagine dell'*altro* (e

---

sono state le fotografie di Bergen-Belsen e di Dachau viste per caso in una libreria di Santa Monica nel luglio 1945. Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà – mi ha colpito cosi duramente, profondamente istantaneamente. Mi sembra addirittura plausibile dividere la mia vita in due parti, prima di vedere quelle fotografie (avevo allora dodici anni) e dopo, anche se dovevano trascorrere alcuni anni perché ne comprendessi appieno il significato». S.Sontag, *On Photograpy*, Anvhor Doubleday, New York, 1977, tr. it., Einaudi, Torino, 1978, pp. 18-19.

[211] « (…)Dov'è la crudeltà? Dove inizia l'oscenità e dove finisce la pornografia? Sentivo con chiarezza che erano queste le assillati domande legate al cinema del "dopo Olocausto". Cinema che iniziai, da solo e perché ne ero coetaneo a chiamare "moderno"» S. Daney, *Le Travelling de Kapò*, cit., p. 295.

[212]Con il "ritorno al punto di partenza", Daney allude qui alle immagini dell'apertura dei campi riprese da George Stevens.

soprattutto di quella *specie umana* uscita dagli orrori della seconda guerra mondiale)[213]. La televisione invece:

> Non è più l'immagine "dell'altro" ma un'immagine tra le altre nel mercato delle immagini di marca. E questo mondo che non riesce più a farmi indignare, che mi provoca soltanto stanchezza e inquietudine, è esattamente il mondo "senza cinema". Cioè senza quel sentimento di appartenenza all'umanità dovuto alla presenza di *un paese supplementare chiamato cinema*. E capisco bene perché l'ho adottato il cinema: perché di rimando lui adotta me. Perchè mi insegna a toccare instancabilmente con lo sguardo a che distanza da me comincia l'altro[214].

Dunque se all' oscenità di *Kapò* era possibile replicare con la *giustezza* delle immagini del cinema moderno, cosa contrapporre, in un mondo "senza il cinema", alla fiction televisiva americana sull'Olocausto? La battaglia culturale che Daney qui abbandona – morirà nello stesso anno in cui pubblica questo articolo – viene virtualmente ripresa da *Shoah* di Lanzmann, o per essere più esatti dalla appropriazione e dalla adozione di questo film da parte della critica e della teoria cinematografica. In tal senso il film di Lanzman verrà letto come il compimento, cioè l'incontro definitivo di questo doppio percorso in cui prende forma una consapevolezza dell'incrocio tra lo sguardo della modernità cinematografica e il pensiero dell'irrapresentabilità dell'Olocausto.

Attraverso la polemica tra Lanzmann e Didi-Huberman l'idea di modernità elaborata in riferimento al "lascito" della Shoah, definisce dunque il profilo di un contesto culturale in cui le *Histoire(s) du Cinéma* (sul versante dell'iconofilia

[213] Il termine è usato più volte nell'articolo di Daney, in riferimento evidentemente al libro di R. Antelme.
[214] S. Daney, *Le Travelling de Kapò*, cit., p. 302.

godardiana) e *Shoah* (su quello dell'iconoclastia) si impongono come i due poli, l'unica alternativa possibile, attorno a cui si elabora un discorso etico sul cinema *a partire* da Auschwitz[215]. Questa polarità (trasformatasi poi in scontro intellettuale) è vista da Didi-Huberman come una complementarietà:

> Si tratta di due estetiche differenti, di due diversi tipi di montaggio: ma anche di due diverse etiche del rapporto creato in questi film, tra immagine e storia […] Per uno sguardo distante o semplicemente sereno, questa polarità funziona come un luogo di complementarietà: ogni forma richiama in maniera naturale l'altra. Godard e Lanzmann pensano entrambi che la Shoah esiga da parte nostra n ripensamento complessivo del nostro rapporto con l'immagine, e hanno senz'altro ragione a pensarlo. Lanzmann pensa tuttavia che *nessuna* immagine sia capace di "dire" questa storia ed ecco perché filma senza posa la parola dei testimoni. Mentre Godard pensa che *tutte le immagini* ormai ci "parlino" solo di questo (dire che "ne parlano" non significa però che "lo dicono") ed ecco perché rivisita senza posa tutta la nostra cultura visiva sulla sfondo di tale questione[216]

La polarità estetica si costruisce in ogni caso su una ulteriore complementarietà etica che è la comune condanna da parte di entrambi di *Schindler's List* (rifiutato, seppure con accenti meno estremistici, anche da Didi-Hubermann). Non vi è nessuna complementarietà, nessun orizzonte dialogico possibile tra l'orizzonte dell'etica di Godard/Lanzmann e Hollywood.

Ma che cos'è dunque quest'etica dello sguardo che appare come uno dei fondamenti se non l'orizzonte di senso attorno a cui riannodare le traiettorie dell'esperienza della modernità cinematografica ? Insomma di quale *etica* stiamo parlando ?

---

[215] Vedi ad esempio L. Venzi,*L'immagine cinematografica. L'opera d'arte e il documento*, in P. Montani, *L'estetica contemporanea*, Carocci, Roma, 2005, pp. 265-303.

[216] G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, cit., p. 159.

L'utilizzo della parola "etica" può forse far pensare ad una dottrina morale valida per tutti - dottrina che riguarderebbe una sorta di condotta universale dell'esperienza cinematografica, per chi fa film, per chi li legge o interpreta, e per chi li vede – o non è piuttosto qualcosa di assai vicino a quell'*etica della psicanalisi* elaborata da Lacan, in cui non c'è alcun riferimento ad una generalizzata *visione del mondo* quanto ad un problema circostanziato che riguarda la posizione che deve assumere l'analista, ovvero la cosiddetta *giusta distanza* ? Scorrendo l'idea di etica dello sguardo elaborata in un confronto sempre crescente tra il cinema e il *lascito* della Shoah, abbiamo visto come la messa in gioco di un riferimento etico alla rappresentazione riguardi soprattutto la messa in prospettiva di una *distanza dello sguardo* in cui prende forma l'interrogativo portato sul cinema stesso. Allora quest'etica, al pari della singolarità operante nell'etica della psicanalisi – concedendoci di proseguire l'esempio – può acquisire un senso soltanto all'interno del campo enunciativo specifico della modernità (nel doppio piano della teoria e delle opere in cui essa si definisce) perché è questa stessa distanza etica dello sguardo a costituirsi come uno degli slanci che giustificano gran parte di queste riletture del cinema moderno.

Se *etica dello sguardo* e *modernità* cinematografica coincidono in quanto definiscono nel loro intreccio un unico spazio discorsivo e un preciso contesto culturale, ci si dovrà domandare se è lecito leggere con questo paradigma quelle rappresentazioni che prendono forma in contesti (come quello della cultura americana) in cui non solo la memoria della Shoah ha seguito un diverso percorso ma, per ciò che

qui ci riguarda, la stessa modernità autoriale così intesa non ha avuto la stessa portata. Nello spazio pubblico transnazionale della circolazione delle immagini, la difesa ad oltranza di quest'*etica dello sguardo* sembra insomma arenarsi nella stessa *impasse* che investe la complicata difesa della *unicità* della memoria della Shoah in un mondo globalizzato, in cui essa vale a dire può essere difesa solo sul piano della teologia (ebraica e cristiana) e non su quello della storia e delle relazioni politiche (in cui la Shoah intesa come fatto unico non ha alcun senso né per i musulmani, né per le culture e religioni orientali o africane)[217]. Per ciò che qui più modestamente ci interessa, il problema è in un certo senso simile a quello formulato da Serge Daney: ovvero, come pensare e difendere l'etica dello sguardo della modernità nella contemporanea cultura visuale della televisione?

Così anche questa *etica* può essere difesa solo sul terreno della modernità o della teoria estetica modernista, e la stessa diluizione della visualità contemporanea in un orizzonte in cui l'archivio, il documento e la finzione si completano e autogiustificano a vicenda, rende impraticabile una logica fondata, ad esempio, sulla radicalità di uno scontro tra una presunta irriverenza di *Schindler's List* da un lato, e su una unicità assoluta e metafisica di *Shoah* dall'altro. Questo impianto binario non rischia di mancare solo i rispettivi contesti culturali in cui i due film prendono forma (contesti che abbiamo sin qui tentato di ricostruire nella loro specificità) ma anche il necessario orizzonte dialogico in cui essi si definiscono a vicenda. Come tutte le

[217] Cfr. A. S. Rosenmbaum, (a cura di), *Is the Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*, Westview, Oxford, 1996.

affermazioni provocatorie e paradossali, quella di una superiorità morale dell'irrappresentabile nei confronti della *mimemis* può essere interrogata, con l'affievolirsi delle intemperie emotive che la hanno generata, a partire da una necessaria separazione dei suoi accenti religiosi, rispetto a quelli culturali, o ancora squisitamente teorici. Ciò che a noi qui interessava era dunque cercare di evidenziarla innanzitutto come un prolungamento di quella autoriflessività elaborata nell'orizzonte dell'esperienza modernista, e che si rinnova con l'emergere di una coscienza storica che (come nel caso di Godard o Daney) vede nello sguardo del cinema sul XX secolo una *promessa non mantenuta*. Ma ciò proprio perché come afferma Badiou, la passione del XX secolo è stata la passione del *reale* la cui ultima finzione discorsiva non può che essere la proiezione estenuante della sua perdita definitiva: «è un'idea che ha attraversato il secolo da cima a fondo: quella che la sua *chance* sia ormai passata. Che non gli resti altra possibilità all'infuori di una penosa riparazione della propria impotenza (…) quando il secolo crede di aver perduto al sua energia, rappresenta se stesso come una promessa non mantenuta»[218].

[218] A. Badiou, *Le siècle*, Seuil, Paris, 2005, tr. it., Feltrinelli, Milano, 2006, p. 29. Dall'interno di una prospettiva politica radicalmente marxista Badiou chiarisce il suo metodo di indagine sul XX secolo con un esplicito rifiuto del concetto di *impensabile* in un modo che (ci sembra interessante notare) non sembra affatto così distante e in opposizione rispetto alle grandi richieste identificative che abbiamo visto all'opera nella storiografia (come nel caso di Goldhagen) e nelle rappresentazioni del crimine nazista (come nel caso di Littel). Cosi Badiou afferma: «il metodo sarà dunque il seguente: scegliere nella produzione del secolo alcuni documenti, alcune tracce che indichino in che modo il secolo abbia pensato se stesso. E più precisamente, il modo in cui i secolo ha pensato il proprio pensiero, in cui ha identificato al singolarità pensante del suo rapporto con la storicità del suo pensiero. Per chiarire questo tipo di metodo, consentitemi di porre una domanda, oggi provocatoria e addirittura proibita: qual'era il pensiero dei nazisti? Che cosa pensavano i nazisti? L'abitudine di riferirsi invariabilmente a ciò che i nazisti hanno fatto (lo sterminio degli ebrei

Come tutti gli annunci di morte (dell'arte, della ragione, della realtà, ecc…) quella della rappresentazione degli eventi dell'Olocausto è stata accettata, difesa e soprattutto resa possibile a partire dallo scollamento tra costruzioni intellettuali e senso comune, o ancora rifiutando di considerare *il punto di vista dell'altro*. Penso qui alla dura condanna espressa da Susan Sontag nei confronti di un luogo comune della postmodernità come la cosiddetta scomparsa o spettacolarizzazione della *realtà*, in cui afferma che «parlare di una realtà divenuta spettacolo è di un provincialismo che lascia senza fiato» perché equivale a universalizzare il modo di pensare di una piccola popolazione istruita che vive nei paesi ricchi del primo mondo, dove l'informazione (anche di eventi catastrofici e traumatici) è stata trasformata in intrattenimento. Ma, scrive «è assurdo identificare il mondo con quelle aree dei paesi ricchi in cui si gode del dubbio privilegio di *essere*, o di *rifiutarsi di essere*, spettatori del dolore degli altri»[219].

Se in molti deplorano l'uso politico a cui può essere piegata la memoria della Shoah, quel che ci interesserà indagare nell'ultimo capitolo sono invece le possibilità del

---

d'Europa nelle camere a gas) impedisce l'accesso a ciò che, così facendo, essi pensavano o immaginavano di pensare (…) Quando, con una certa leggerezza, si dice che ciò che i nazisti hanno fatto (lo sterminio) appartiene all'ordine dell'impensabile o dell'intrattabile, si dimentica un punto capitale, e cioè che i nazisti l'hanno pensato e trattato con la massima cura e determinazione. Affermare che il nazismo non è un pensiero o più in generale che la barbarie non pensa, equivale in realtà a una subdola procedura di assoluzione. È una delle forme del "pensiero unico" attuale che, in realtà, è la promozione di una *politica unica*: la politica è pensiero, la barbarie non è un pensiero, quindi nessuna politica è barbara. Tale sillogismo mira soltanto a dissimulare la barbarie, peraltro evidente, del capital-parlamentarismo che oggi ci determina.» (pp. 12-13). Come abbiamo visto, seppur svolgendo un raffinato ragionamento filosofico-politico, su questo punto (la richiesta di comprensione di come agivano e pensavano i nazisti) la posizione di Badiou non ci sembra cosi anticonformista e controtendenza come egli ritiene (anche se Badiou considererebbe probabilmente la popolarizzazione di questa richiesta come una *dissimulazione della dissimulazione*).

[219] S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, cit., p. 96.

suo uso culturale, vale a dire una eventuale funzionalità strategica a cui possono essere ricondotte le polemiche sulle rappresentazioni dell'Olocausto. È in questo senso che ricostruiremo il dibattito tra *Schindler's List* e *Shoah*.

IV.
Schindler's List e *Shoah*. Asimmetrie, strategie discorsive e circuito economico-culturale della produzione di memoria

Avevo sognato di parlare coi morti e anche ora non ho rinunciato a quel sogno. Ma l'errore è stato quello di immaginare che avrei udito un'unica voce, la voce dell'altro. Se avessi voluto sentirne una, avrei dovuto ascoltare le molte voci dei morti. E se avessi voluto sentire la voce dell'altro, avrei dovuto ascoltare la mia voce. Il discorso dei morti, come il mio discorso, non è proprietà privata
(S. Greenblatt)

…e darò loro un nome imperituro
Isaia, 56, V
(esergo di *Shoah*, C. Lanzmann)

Le nostre aziende e i nostri prodotti sono volti a creare per voi momenti speciali, esperienze indimenticabili e *memorie permanenti*
(«Universal Pictures», slogan promozionale)

0. *Da* Shoah *a* Schindler's List *e viceversa.*

Come abbiamo sin qui cercato di vedere, *Shoah* e *Schindler's List* possono essere considerati come la sintesi di due differenti percorsi che corrispondo all'inclusione dell'Olocausto nella cultura americana da un lato, e all'elaborazione di una riposta specifica dell'arte e della riflessione estetica alle aporie della storiografia della Shoah, dall'altro. La netta posizione di rifiuto nei confronti dell'archivio è infatti adottata da Lanzmann in riferimento al fatto che i documenti visivi non hanno impedito agli storici negazionisti come Faurisson di mettere in dubbio l'esistenza delle camere a gas. Proprio contro di lui si assiste nel 1979 (vale a dire nel pieno della lavorazione di *Shoah*) ad un primo netto atto di demarcazione epistemologica degli storici francesi i quali, in un manifesto pubblicato su «Le Monde», pur salvaguardando la libertà metodologica e interpretativa di ogni storico che indaga le ragioni e i modi di funzionamento della macchina dello sterminio nazista, dichiarano l'impossibilità categorica che questa possa prodursi in un dibattito circa *l'esistenza* della camere a gas[220]. *Shoah*, si tende spesso a dimenticarlo, non è un film (o un'opera storiografica) che ricostruisce le complesse diramazioni della macchina dello sterminio nazista, ma si concentra esclusivamente sull'aspetto più orrorifico e insondabile del crimine, la morte per asfissia nelle camere a gas. La sfida raccolta da Lanzmann era precisamente rappresentata da questa sorta di buco nero della prova visiva ed è qui, ben prima che a una scelta formale, che va

[220] Cfr., *La politique hitlérienne d'extermination. Une declaration d'historiens*, «Le Monde», 21 febbraio, 1979.

ricondotto il suo rifiuto dei documenti visivi e del materiale di repertorio.

L'opera di Lanzmann, terminata nel 1985, viene vista in questo senso come la *variante estetica e immaginativa* di un atto di delimitazione – lo spazio dei limiti dell'interpretazione – che dunque può essere riempito solo dai luoghi desolati, dalle parole, e dai gesti dei testimoni di *Shoah*. Questo permette di accogliere ben presto il film come *un'opera d'arte* e *un documento storico* (Pascal Vidal-Naquet affermerà di trovarsi di fronte al migliore esempio di sintesi tra scrittura storiografica e sensibilità artistica)[221]. Così nel celebre convegno organizzato dallo storico Saul Freiedlander nel 1990 alla UCLA (*Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*) lo sfondo epistemologico della storiografia della Shoah verrà interrogato non solo nell'ambito dei limiti di una interpretazione dei documenti ma anche in quello (più ambiguo e difficilmente demarcabile) dei *limiti della rappresentazione*.

Tuttavia abbiamo anche visto che l'adozione di *Shoah* da parte della teoria e della critica cinematografica francese testimonia la volontà di vedere l'opera di Lanzmann come una sorta di coscienza storica di quelle tensioni etico-formali che hanno animato l'esperienza della modernità autoriale (i rapporti dissociativi tra *parola* e *immagine*, il *tournage* come epifania dello sguardo portato sui luoghi, il *travelling senza soggetto* e il *décadrage* qui inteso come orizzonte di senso dell'opera stessa nel suo complesso). Dimenticando o quanto meno andando al di là della concretezza storica del rifiuto d'archivio, ciò ha permesso di farne anche

[221] P. Vidal-Naquet, *Les assassin de la mémoire*, La Découverte, Paris, 1987, tr. it. Editori Riunti, Roma, 1993.

l'incarnazione artistica più radicale e rilevante di quel *rigetto della rappresentazione* sviluppato in ambito teorico e filosofico nel corso degli anni Settanta. L'inclusione di *Shoah* nell'orizzonte del pensiero post-strutturalista è celebrata ad esempio in uno dei più importanti e influenti saggi sul film – *The Return of the Real: Claude Lanzmann's Shoah*, di Shoshana Felman[222]. Letto come un'emersione del *Reale* lacaniano e sganciato dalla storia, *Shoah* veniva qui riportato ad una complessa tradizione di pensiero che va da Nietzsche a Heidegger, da Blanchot e Bataille a Deleuze e Derrida. È indubbiamente interessante notare che (cosa abbastanza rara) questo saggio incontrò il favore dello stesso Lanzmann, il quale volle curarne personalmente la traduzione,[223] diffondendola così come una sorta di lettura ufficiale del film (che avrebbe quindi dato avvio a numerosi epigoni). In una piena identificazione tra l'evento-limite del XX secolo e l'autonomia dell'arte, *Shoah* si costituisce e si offre agli occhi della teoria come la svolta etica (e liturgica) del carattere ermetico e metalinguistico dell'avanguardia modernista. D'altronde lo stesso orizzonte della testimonianza dei sopravvissuti ai campi di sterminio diviene nel tempo un oggetto di studi a sé che incarna le aporie del linguaggio e i limiti della nostra comprensione – come dimostra il richiamo a Beckett posto come esergo da Langer nel suo libro (*utilizzo le parole che mi avete insegnato. Se*

[222] Cfr. S. Felman, *The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah*, in S. Felman e D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York, 1992, pp. 204-283.

[223] Con il titolo di *À l'âge du téimognage: Shoah de Claude Lanzmann*, in AA. VV., *Au sujet de "Shoah"*, Belin, Paris, 1990.

esse non hanno più senso, insegnatemene altre o lasciatemi tacere)[224].

Fondendo soluzioni formali e imperativi etici, la critica alle ambiguità dell'archivio di Lanzmann sconfina nella critica alle ambiguità di *tutta* finzione e di ogni atto immaginativo che non passi per la celebrazione dell'assenza e il rinvio al principio della irrapresentabilità[225]. In breve *Shoah* diventa dunque l'imperativo categorico di una teoria estetica che interdice la *finzione* come la più grave trasgressione. Questo passaggio decisivo può essere collocato simbolicamente in una data precisa, vale a dire il 3 marzo 1994 giorno dell'uscita in Francia di *Schindler's List*, in cui Lanzmann afferma dalle pagine di «Le Monde»: «sono convinto che ci sia un'era pre-*Shoah* e una post-*Shoah*, e credo che dopo *Shoah* ci siano certe cose che non possano più essere fatte. Ma Spielberg le ha fatte»[226]. È dunque l'atto inaugurale di un dibatto pubblico e di un accesso confronto che proprio in Francia avrà i suoi esiti più polemici. Ma qual è la portata e il significato di questo gesto di trasgressione manifestato da *Schindler's List* ? È ciò a cui tenteremo di rispondere in

---

[224] L. Langer, *Versions of Survival*, State University of New York, Albany, 1982 (la citazione di Beckett è tratta da *Finale di partita*). In una linea che va quanto meno da Lyotard ad Agamben, le aporie di una impossibile attestazione integrale (la testimonianza della morte nelle camere a gas) si affermano come *impossibilità del pensiero e manifestazione della crisi del linguaggio*, e vengono dunque rilanciate dall'ambito della storiografia verso quello dell'ermeneutica filosofica. Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz – L'archivio e il testimone*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1998. È alquanto dubbio, e meriterebbe uno studio a se, il, modo in cui la camera a gas (luogo da cui nessuno ha fatto ritorno e che dunque non può essere testimoniato come esperienza vissuta) assume per lo sguardo della filosofia post-strutturalista una funzione sperimentale simile a quella che la *fidanzata automatica* di William James, o *il cervello in vasca* di Putnam, rivestono per la riflessione cognitivista e le dispute sul *realismo interno* nella filosofia analitica.

[225] Cfr. J.-F. Lyotard, *Heidegger et les juifs*, Seuil, Paris, 1988, tr. it., Feltrinelli, Milano, 1989.

[226] C. Lanzmann, *Holocauste, la représentation impossibile*, «Le Monde», 3 marzo, 1994.

quest'ultimo capitolo, ricostruendo innanzitutto i termini di questo dibattito.

La contrapposizione tra i due film prende infatti forma anche all'interno di due cinematografie, quella francese e quella hollywoodiana, che dal dopoguerra in avanti hanno prodotto il più ampio numero di opere – finzioni, documentari – incentrate (in modo diretto o più trasversale) sui temi della deportazione e dello sterminio ebraico. Per questo lo scontro culturale in cui si sviluppa il confronto tra *Schindler's List* e *Shoah*, pur elaborato all'interno del cosiddetto dibattito sui limiti della rappresentazione, si offre ad una serie di letture che come vedremo coinvolgono più ampiamente le tensioni della politica e dell'identità culturale.

In una prospettiva culturalista i testi filmici sono d'altronde degli oggetti complessi che si offrono come una sorta di concrezioni visibili formatesi nel più ampio spazio attraversato dal flusso dei discorsi sociali di una cultura, e ciò appare ancora più evidente in quei film – come *Shoah* e *Schindler's List* – il cui statuto di *evento pubblico* non appare rimovibile pur all'interno di una eventuale prospettiva critica costruita nel solco della cosiddetta autonomia testuale del film. È l'orizzonte discorsivo in cui questi film si prolungano che dunque qui ci interessa approfondire.

Una prima conferma di questa ipotesi è in ogni caso data dalla scarsa quantità di analisi elaborate nel campo degli studi sul cinema rispetto alla decisa prevalenza di interventi da parte di studiosi appartenenti ad altre discipline (oltre va da sé alla massiccia presenza di prese di posizione nell'ambito dei circuiti dell'informazione e dei dibattiti

pubblici). Tuttavia va segnalato come – salvo due importanti eccezioni di cui ci occuperemo – l'interesse degli studiosi di cinema pur quantitativamente inferiore a quello di storici, sociologi, commentatori culturali e critici letterari, abbia in ogni caso privilegiato l'opera di Lanzmann più che *Schindler's List*. Bisognerebbe in ogni caso domandarsi – come fa Dominick La Capra[227] – quali siano il senso e le implicazioni politico-culturali di questa *ricezione liturgica* di *Shoah*, di una analisi interminabile vale a dire che, salvo rare eccezioni, lavora ad una identificazione completa, o per meglio dire ad una *sovrapposizione tra il film e l'evento*, nel solco delle direttive ratificate dallo stesso Lanzmann.

Oltre, come abbiamo già detto, al fatto che i testi della cultura popolare sono tradizionalmente visti come sintomi di altri fenomeni anziché ritenuti adatti ad uno studio dei loro processi formali, in questa scelta troviamo manifesta una contrapposizione che, nonostante ciò che si potrebbe pensare a prima vista, non riguarda in via definitiva una eventuale *superiorità morale* del documentario rispetto ai meccanismi della finzione. Scorrendo le critiche e gli interventi dedicati ai due film è infatti interessante notare un curioso gioco di specchi discorsivo che tende a rimuovere da *Shoah* la sua dimensione documentaristica per farne un puro capolavoro dell'autoriflessività dell'arte, e da *Schindlers'List* il suo impianto finzionale e hollywoodiano per inserirlo nell'ambito del *cinèma-verité* o addirittura dei documenti storici. Ugualmente alla funzione svolta dalla critica sofisticata degli intellettuali, la ricezione ufficiale di *Schindler's List* (e la sua esaltazione da parte di gran parte

[227] D. La Capra, *Here there is no why*, in S. Liebman (a cura di) *Claude Lanzmann's Shoah*, Oxford University Press, Oxford – New York, 2007.

della stampa popolare) ne ha fatto l'opera definitiva sul tema dell'Olocausto che si trova intercettata in questo caso da una corrispondenza *mimetica* tra il film e la memoria dell'evento.

Queste posizioni della critica si inseriscono nel solco della difesa della propria opera da parte dei due rispettivi autori, confermando dunque gli effetti che l'inserimento del film in un dimensione pubblica ha in via definitiva sull'atto dell'interpretazione. Lanzmann – che come nota Perniola ha trasformato la sua rivista «Les Temps Modernes» in un prolungamento giustificativo di *Shoah*, ovvero di autodifesa e autopromozione per oltre vent'anni del suo film[228] – insiste sulla assoluta distanza della sua opera rispetto a ciò che i comuni mortali chiamano *documentario*, per collocarla (e collocarsi) nell'intoccabile dominio della rivelazione metafisica – e in ogni caso definendo *Shoah* come un *monumento*. Spielberg – cha dal canto suo ha promosso *Schindler's List* come una sorta di presa di coscienza e personale *rinascita* della sua identità ebraica – ha insistito sull'abbandono della scrittura hollywoodiana per l'adozione di uno stile *realistico* che passa per la assoluta fedeltà ai documenti storici e alle testimonianze dei sopravvissuti utilizzati come consulenti sul set del suo film. Entrambe le posizioni appaiono evidentemente funzionali alla collocazione *monumentale* delle due opere e del tutto discutibili, o quantomeno ingombranti, per il lavoro dell'interpretazione.

In ogni caso il dibattito scaturito attorno a questi due film si inserisce innanzitutto nel solco di una tradizione

[228] I. Perniola, *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, cit., p. 34.

oppositiva già avviata a suo tempo dal successo pubblico di *Holocaust* e dalle complesse reazioni suscitate da questo serial televisivo sia in Europa che negli Stati Uniti, ed è da qui che converrà dunque partire. Tuttavia se guardando alle reazioni degli intellettuali nei confronti di *Holocaust* possiamo definire lo sfondo generale delle obiezioni che verranno in seguito rivolte a Spielberg, prendendo invece in considerazione il contesto della ricezione pubblica americana del serial televisivo possiamo capire meglio la portata indubbiamente innovativa e la stessa strategia intertestuale di *Schindler's List*. Scopo di questo capitolo sarà pertanto di guardare alla opposizione tra questi due film rimuovendo o quanto meno superando il dibattito sui limiti della rappresentazione.

1. *La connotazione morale di Hollywood e le strategie di marketing di* Schindler's List

Sia *Holocaust* che *Schindler's List* hanno com'è noto generato una vasta discussione sulla natura delle rappresentazioni dell'Olocausto costruite per il grande pubblico, in un flusso di discorsi che ha attraversato pressoché tutti gli spazi della sfera pubblica e che, nel caso del film di Spielberg, si è prolungato anche in ambiti inediti (rispetto al serial televisivo evidentemente) come le proiezioni ufficiali al Museo federale di Washington o la creazione di gruppi di discussione telematica[229]. Tuttavia se molti aspetti del dibattito su *Schindler's List* possono essere

[229] Vedi ad esempio l'enorme spazio dedicato alle discussioni su *Schindler's List* all'interno di HOLOCAUS (HOLOCAUS@uucvm.bitnet) forum che è parte di H-net, un progetto avviato dall'Illinois University di Chicago sin dalla metà degli anni Novanta.

considerati come un prolungamento della ricezione dello sceneggiato televisivo, vi sono delle distinzioni significative che indicano anche le trasformazioni che hanno investito la cultura dell'Olocausto negli Stati Uniti tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Novanta.

In particolare evidenziando le principali critiche negative rivolte a *Holocaust*, si può vedere in *Schindler's List* una sorta di assunzione consapevole da parte dell'industria cinematografica delle soluzioni da evitare nei confronti della rappresentazioni dell'Olocausto, nonché provare ad entrare nel merito di un'operazione indubbiamente interessante dal punto di vista delle strategie culturali hollywoodiane.

Partiamo dall'utilizzo della pellicola in bianco e nero. La soluzione adottata dal regista e dal direttore della fotografia Janusz Kaminski è stata dallo stesso Spielberg spiegata con la volontà di inscrivere il film nel solco della memoria del pubblico americano – il pubblico, vale a dire, di un paese non attraversato dagli orrori della guerra e in cui la memoria visiva dell'Olocausto è evidentemente una memoria principalmente occupata dalle immagini in bianco e nero dei filmati dei cinegiornali e dei documenti visivi. L'associazione dell'Olocausto con un'estetica priva di colori è d'altronde configurata dal Museo di Washington in un tipo di esperienza immersiva che catapulta il visitatore in un mondo riprodotto in bianco e nero attraverso un racconto che si sviluppa dall'ascesa al potere di Hitler fino alla liberazione dei campi (per poi, qui come in *Schindler's List*, riprendere i propri colori nelle ultime sale dedicate alla celebrazione dell'arrivo in Israele dei sopravvissuti).

In questo senso è interessante notare come molti commentatori di *Holocaust* criticarono i produttori della NBC proprio per l'utilizzo del colore, visto come una delle cause principali di una intrinseca artificiosità del dramma. In un articolo che fa il punto sul controverso rapporto tra la televisione e l'Olocausto, Lance Morrow scrive a proposito del serial del 1978 che «se c'è un mondo che deve essere filmato in bianco e nero, questo è quello che lo scrittore francese David Rousset ha chiamato l'universo concentrazionario. Tutta l'oscenità traspare nella sua assenza di colore: la cenere e il fumo erano grigi, le uniformi delle SS nere, la pelle e le ossa bianche»[230].

Le immagini a colori in questo senso non possono che tradire il loro rinvio al mezzo televisivo, vale a dire ad un medium costitutivamente votato al *presente*. All'interno di questi interventi che dunque non prendevano solo in considerazione i difetti dell'impianto narrativo del serial, quanto i limiti stessi del mezzo televisivo, un'altra serie di critiche era rivolta alla massiccia presenza di inserti pubblicitari andati in onda nel corso della durata complessiva di *Holocaust*, sottolineando nello specifico (come era avvenuto nel caso dello sceneggiato televisivo sul Processo di Norimberga trasmesso negli anni Cinquanta[231]) la presenza di spot di prodotti per la disinfestazione dei germi che, in un racconto in cui gli ebrei venivano definiti con la stessa terminologia notoriamente impiegata dai nazisti, risultavano quantomeno inappropriati. Anche da

[230] L. Morrow, *Television and the Holocaust*, «Time», n. 18 (maggio 1987), p. 53.

[231] La sponsorizzazione da parte della compagnia americana del gas, costrinse i produttori a tagliare i dialoghi dello sceneggiato in cui si faceva riferimento alle camere a gas. L'episodio è raccontato nel documentario *Imaginary Witness. Hollywood and the Holocaust*

questo punto di vista non sembra un caso che il primo passaggio televisivo di *Schindler's List*, visto da oltre 65 milioni di spettatori, sia stato eccezionalmente mandato in onda senza alcuna interruzione pubblicitaria per l'arco intero delle sue oltre tre ore di durata, costituendosi dunque come un *unicum* (se si eccettuano l'assassinio di Kennedy, e successivamente la copertura televisiva dell'attentato alle torri gemelle di New York) nella storia delle trasmissioni televisive americane. Ma più in generale sono le stesse strategie promozionali di *Schindler's List* che possono essere considerate in una decisa presa di distanza rispetto alla natura evidentemente commerciale di *Holocaust*. Sebbene prodotto dagli studio hollywoodiani e proiettato nei cinema del circuito ufficiale, *Schindler's List* è stato diffuso come un *film d'arte* senza vale a dire le usuali strategie di marketing che accompagnano la proiezione in sala, a cominciare dall'assenza di messaggi pubblicitari che invitano all'acquisto di bevande e pop-corn prima del film, fino alla grafica dei *credits* che in modo molto discreto, se non quasi nascosto, riportavano il nome del regista e il marchio della Amblin Entertainment (la casa produzione fondata nel 1982 da Steven Spielberg il cui logo riprende la silhouette di *E.T.* seduto nel cestino della bicicletta di Eliot, il giovane protagonista del film). È evidente insomma il tentativo da parte della Universal Picture di far dimenticare allo spettatore di assistere semplicemente al nuovo film del regista di *E.T.* e *Indiana Jones*[232]. In quest'orizzonte di trasfigurazione della natura hollywoodiana di *Schindler's*

[232] Cfr. J. Shandler, *America Discusses the Holocaust and its Mediation, from NBC's Miniseries to Spielberg's Film*, in Y. Loshitzky (a cura di), *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on "Schindler's List"*, cit.

List, Spielberg dichiarava sin durante la lavorazione di "non farsi illusioni" circa la possibilità di recuperare gli investimenti, e che in ogni caso di fronte ad un eventuale profitto questo sarebbe stato interamente devoluto alle associazioni impegnate nella diffusione della memoria della Shoah (ipotesi poi mantenuta ma declinata nel finanziamento della sua *Visual History Foundation*, il progetto di archiviazione audiovisiva delle testimonianze dei sopravvissuti che verrà messo a punto proprio durante la lavorazione di *Schindler's List*).

La costruzione pubblica di *Schindler's List* appare anche inseparabile dalla manifesta volontà di Spielberg di fare di quest'opera la sofferta e tortuosa presa di coscienza della sua identità ebraica. I diritti di *Schindler's Ark* (il romanzo di Thomas Keneally da cui è tratto il film) furono d'altronde acquistati da Spielberg sin dal 1982[233], e dunque l'arco di tempo trascorso fino al momento della realizzazione corrisponde ad un precisa fase di incubazione del desiderio di creare «qualcosa che potesse confermare il mio ebraismo a me stesso e alla mia famiglia»[234] (suggerendo un ulteriore parallelo con la tormentata, decennale lavorazione di *Shoah* che ha visto impegnato Claude Lanzmann). Vi è in questa esibita *rinascita ebraica* un altro deciso distacco rispetto all'impersonalità televisiva di *Holocaust*, la cui diffusione non

[233] Fu per caso che lo scrittore australiano Thomas Keneally si imbatté nella storia di Oskar Schindler. Nel 1980 entrato in un negozio di valige di Beverly Hills, il titolare Leopold Pfeffeberg (sopravvissuto grazie a Schindler che compare nel film di Spielberg) gli parlò per la prima volta della vicenda. Dopo varie ricerche il libro fu pubblicato nel 1982 e nello stesso anno segnalato a Spielberg dal presidente della MCA, nonché mentore della carriera del regista, Sidney J. Sheinberg.

[234] S. Spielberg, cit. in J. Shandler, *America Discusses the Holocaust and its Mediation, from NBC's Miniseries to Spielberg's Film*, cit., p. 162. Vedi anche B. Weinraub, *Steven Spielberg face the Holocaust*, «New York Times», 12 dicembre, 1993.

fu accompagnata da nessuna rivendicazione pubblica di attaccamento all'ebraismo da parte dei produttori della NBC, del regista Marvin Chomsky o dello sceneggiatore Green.

Si tratta di un capovolgimento decisivo che a mio avviso permette di capire perché le critiche più severe attorno ad *Holocaust* vennero a suo tempo proprio dai sopravvissuti (di cui si fece portavoce Elie Wiesel con il suo celebre radicale rifiuto), così come invece saranno proprio i sopravvissuti a sostenere *Schindler's List* contro le critiche degli intellettuali. Come afferma Annette Wieviorka «mentre i sopravvissuti testimoniarono in contrapposizione al serial *Olocausto*, per far sentire un'altre voce, si può sostenere che, al contrario, essi testimoniano ora in simbiosi con *Schindler's List*, come un complemento e non in opposizione»[235]. Tutti questi elementi confermano la complessità di un prodotto culturale costruito contemporaneamente come un gesto definitivo di appropriazione americana dell'Olocausto e come una trasgressione degli assunti di fondo di Hollywood.

In particolare può essere interessante da questo punto di vista leggere le strategie di promozione di *Schindler's List* alla luce della teoria dei generi cinematografici proposta da Rick Altman. Nel suo studio dei cosiddetti *processi di generificazione* adottati dall'industria hollywoodiana, Altman ha mostrato quanto più che nel noto *sistema dei generi* preposto alla collocazione del film in un preciso sistema semantico-sintattico del genere di appartenenza, la vera forza di Hollywood sia rintracciabile nella sistematica combinazione di generi e nella costante negoziazione di significati e consumi che essa promuove interagendo con il

[235] A. Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cit., p. 123.

pubblico e la critica. Questo carattere processuale dell'esperienza cinematografica hollywoodiana trova dunque nella mescolanza dei generi un preciso luogo conflittuale, ovvero come afferma Altman «in quanto luogo di conflitto tra i valori di genere e i valori culturali, ogni incrocio di genere è un cantiere di lavoro, un luogo dove si svolge il lavoro culturale»[236]:

> Nella realtà quotidiana, indagata implicitamente dalla logica weberiana, investire del tempo in un film di Hollywood costituisce giù una scelta significativa, un investimento in una forma di intrattenimento popolare senza alcun valore sociale spendibile […]i valori sociali americani mettono l'intrattenimento non solo sotto, ma in chiara opposizione rispetto alle attività culturali. La biforcazione che sottrae sani cittadini alla strada principali dell'impresa economica, facendoli passare attraverso la sala di ingresso del piacere cinematografico, rappresenta indirettamente l'attività di visione del film come l'antitesi del processo produttivo[237]

In questo senso prendendo a prestito la cornice dell'economia psichica freudiana, Altman definisce *economia di genere* quella sorta di principio spettatoriale che permette di provare piacere in misura della distanza che separa il *piacere di genere* dalle aspettative culturali. Tuttavia egli nota che la visione di un film hollywoodiano non termina mai nel momento in cui è più distante dalle norme culturali (vale a dire all'apice del piacere di genere) ma al contrario essa si consuma in un finale ristabilimento dei valori culturali, che permette così di configurare il piacere di genere in funzione della distanza che deve essere colmata. Ovvero, «qualunque genere ci appassioni possiamo essere sicuri che il nostro stesso piacere nel rifuggire la cultura sarà usato alla fine per

[236] R. Altman, *Film/Genre*, cit, p. 223.
[237] Ivi., p. 229.

indurci a celebrare proprio la cultura»[238]. È in questo senso che secondo Altman le norme culturali sono usata da Hollywood come espedienti narrativi. Tuttavia quando la norma culturale coincide con un imperativo morale, come nel caso di *Schindler's List*, le cose appaiono più complicate. Lavorando con un soggetto narrativo collettivo così straziante, la strategia di promozione adottata dalla Universal Pictures dimostra in un certo senso un funzionamento opposto, in cui vale a dire è proprio l'esibizione del valore culturale a poter dissimulare il piacere di genere (come dire che il nostro piacre nel rifuggire il mero *entertainement* sarà usato alla fine per celebrare al dimensione morale di Hollywood).

Ciò è evidente nella ricezione pubblica del film e nel suo orizzonte discorsivo in cui, ad esempio, l'ambientazione *noir* degli interni di *Schindler's List* vale a dire la costruzione calibrata di una fotografia il cui allestimento richiama ben più da vicino *Double Indemnity* (*La Fiamma del peccato*, B. Wylder, 1944) e il cinema hollywoodiano degli anni Quaranta, che i filmati dei cinegiornali, viene invece promossa e letta come la prima cifra realistica e autentica del film. La distanza tra consumo di genere e valore culturale è semmai individuabile in questo caso nello scarto che la stessa Universal esibisce tra *Schindler's List* e l'enorme impianto promozionale creato pressoché parallelamente per *Jurassic Park.*

A pochi giorni dall'uscita di *Schindler's List* un articolo del «New York Times» sottolineava con stupore l'ottima accoglienza nelle sale per un film in bianco e nero, della

[238] Ivi., p. 230.

durata di oltre tre ore, e su un tema che farebbe impallidire ogni produttore di Hollywood, il cui *marketing* rivelatosi impossibile a causa del soggetto del film aveva costretto ad una sorta di autocensura la Universal, lasciando così che a parlare fossero le dichiarazioni di Spielberg, gli articoli su alcune riviste e i premi ricevuti (prima degli Oscar, fu nominato miglior film del 1993 dalla Los Angeles Film Critics Association e dalla New York Film Critics Association)[239]. L'assenza di una massiccia e spettacolare strategia di marketing (da intendere ovviamente come la migliore strategia impiegata per promuovere un film hollywoodiano come un film d'arte e la sua visione come un compito civico di ogni cittadino americano) assume dunque unmaggiro risalto proprio rispetto al lancio di *Jurassic Park*. Essa inoltre risulta determinante, soprattutto agli occhi della critica, per dotare il film sopratt di una cifra artistica e realistica, lasciando che a promuoverne la visione con appelli accorati siano ad esempio Bill Clinton (che invitato all'anteprima del film dichiarerà di aver compreso grazie a *Schindler's List* la natura della sofferenza umana) o Oprah Winfrey, la popolare conduttrice americana che commossa dichiarerà in un'intervista televisiva di *sentirsi una persona migliore* dopo aver visto *Schindler's List*.

2. *Il modernismo popolare e i margini dell'opposizione binaria*

Diversamente dall'ufficialità di queste reazioni e dal consenso manifestato dalla stampa popolare, agli occhi di

[239] B. Weinraub, *A strong start for "Schinlder's List"*, «New York Times», 20 dicembre 1993.

gran parte della critica accademica più sofisticata la comparsa di *Schinder's List* serve innanzitutto a rafforzare lo statuto liturgico di *Shoah*, nel solo di un atteggiamento discorsivo caratteristico delle controversie sulla iconoclastia in cui vale a dire (come abbiamo visto precedentemente) la questione rilevante sembra essere quella di autodefinirsi nel solco della differenza rispetto ad un modello comportamentale nei confronti dell'immagine ritenuto sbagliato, e portato come monito per la comunità). In tal senso, muovendosi nel tentativo di decostruire questa stessa opposizione binaria, gli interventi di Thomas Elsaesser e Miriam Hansen ci sembrano del tutto decisivi e determinanti per assumere un altro sguardo sul dibattito.

Interrogandosi sull'acceso rifiuto della critica intellettuale nei confronti di *Schindler's List*, Elsasser ad esempio recupera le reazioni che, in opposizione ad *Holocaust*, portarono il cinema tedesco ad interrogarsi sulla propria identità culturale. Edgar Reitz infatti costruisce dichiaratamente il suo *Heimat* (1984) come l'anti-*Holocuast*, con uno specifico riferimento al tentativo americano di appropriarsi della storia europea e della memoria tedesca. Tuttavia le aporie della rivendicazione di una supposta superiorità morale della cultura e dell'arte europea, e soprattutto della inscrizione di questa superiorità nella storia del XX secolo, sono in questo caso abbastanza evidenti. Elsaesser chiarisce infatti i termini di un antiamericanismo rivolto contro la colonizzazione culturale di Hollywood (da parte di Reitz, come di Syberberg) che dimentica, o deve per forza di cose rimuovere, il ruolo storico giocato dagli Stati Uniti nella sconfitta del nazismo e nella liberazione

dell'Europa. Questa rimozione spiega così le oscure o quantomeno funamboliche tesi di Syberberg (e di Baudrillard) sul nazismo di fondo dello *show business*, per cui l'industria culturale hollywoodiana e la televisione altro non sarebbero che la tappa successiva della mobilitazione totalitarista di tutti i mezzi di comunicazione al servizio dell'ideologia e della estetizzazione fascista della politica (Baudrillard spinge la sua fantasia più in là e, discutendo *Holocaust*, definisce il sistematico asservimento e l'annullamento dell'essere umano operato da Hollywood e dalla televisione come un crimine *non inferiore* ai campi di sterminio[240]). Si tratta ovviamente di un ragionamento alquanto oscuro teoricamente quanto lampante dal punto di vista politico: anziché elaborare il nazismo e il fascismo (o Vichy) come prodotti della storia europea, li si rimuove attualizzandoli nell'orizzonte delle strategie imperialiste di Hollywood (cosicché l'avanguardia culturale assume i tratti di un atto di resistenza politica). Da questo punto di vista, secondo Elsaesser, conservatorismo romantico e disprezzo per la cultura popolare fanno di *Hitler un film dalla Germania* «il cardine di un certo antiamericanismo post 1968, la cui critica radicale ad Hollywood può essere avvicinata ai "due o tre Vietnam nel cuore di Hollywood-Mosfilm-Cinecittà" reclamata da Godard, così come dall'*unpleasure cinema* difeso dalle avanguardie»[241].

---

[240] Cfr. J. Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Galilée, Paris, 1981, tr. it. parz., Cappelli, Bologna, 1978, p. 122.

[241] T. Elsaesser, *Subject positions, speaking positions*, cit. p., 162. Vedi anche le perplessità manifestate da Friedlander: «Nella prospettiva di Syberberg, Hitler – il regista che fa del mondo il proprio palcoscenico – non è meno criminale dei produttori dell'ultima creazione del malvagio occidente: l'industria culturale hollywoodiana. Per Syberberg il nazismo è il prodotto e il moltiplicatore omicida di tutti gli impulsi distruttivi della modernità. Ma la "soluzione finale", il nazismo, e la modernità si svuotano di ogni significato in

Siamo insomma, potremmo dire, nell'orbita di un discorso che resta valido sin dall'insuperato trattato di Alexis De Tocqueville, di cui vale la pena di citare questo significativo passaggio con cui inizia il nono capitolo della prima parte di *La democrazia in America* (1835):

> Bisogna riconoscere che tra tutti i popoli civili dei nostri tempi ve ne sono pochi in cui le scienze superiori abbiano fatto meno progressi che negli Staiti Uniti e abbiano prodotto meno artisti, poeti e scrittori veramente illustri e celebri. Molti europei, scossi da questo spettacolo, l'hanno considerato come il risultato naturale e inevitabile dell'eguaglianza e hanno pensato che, se mai le condizioni sociali e le istituzioni democratiche arrivassero a prevalere su tutta la terra, lo spirito umano vedrebbe oscurarsi poco alla volta la luce che lo illumina e gli uomini ricadrebbero nelle tenebre[242]

Non è nostra intenzione liquidare in qualche riga la complessità di un discorso che investe il rapporto tra la cultura europea e la cultura americana, tuttavia la citazione di Tocqueville permette a nostro avviso di entrare nel merito di una diversa lettura delle critiche rivolte ad *Holocaust* e di seguito a *Schindler's List*. Esse vale a dire sono indirizzate ben più all'illimitato successo di pubblico e alla diffusione mondiale dei due eventi mediatici (e dunque comprensibilmente rivolte contro i rischi di una memoria collettiva costruita da Hollywood) che non ai *limiti intrinseci* dei testi. Ciò è vero particolarmente nel caso del film di Spielberg che, come abbiamo visto, è indubbiamente un'operazione più complessa e sofisticata dello sceneggiato televisivo e che in quanto tale non può essere a questo ridotto soltanto perché fabbricato ad Hollywood. Come molti

---

questa prospettiva cosmica e mitologica». S. Friedlander, *Introduction*, in Id (a cura di), *Probing the Limits of Representation*, cit., p. 15.

[242] A. De Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (1835-184), tr. it., Utet, Torino, 1968, cap IV (*Perchè l'esempio degli americani non prova affatto che un popolo democratico non possa avere attitudine e inclinazione per le scienze, la letteratura e le arti*), p. 523.

hanno notato, a cominciare da Wim Wenders, se il film fosse stato prodotto in un qualsiasi paese dell'Est europeo o girato da chiunque altri che Spielberg, sarebbe probabilmente passato indenne alle critiche o probabilmente sotto silenzio[243].

In questo senso sia Elsaesser che Hansen mettono in rilevo la consapevolezza intertestuale e dialogica di *Schindler's list*, non certo per un recupero del film (o un capovolgimento dei termini della opposizione binaria con *Shoah*) ma piuttosto per evidenziare come la sua riduzione al problema di una *trasgressione ai limiti della rappresentazione* segnati da *Shoah*, rischi di mancare aspetti determinanti del complesso e stratificato orizzonte discorsivo in cui esso si colloca. Contrapporre un tabù (l'irrappresentabile) ad un altro (la banalità delle produzioni hollywodiane) non conduce insomma molto lontano.

Elsaesser ad esempio mette in luce il meccanismo di una triplice acquisizione simbolica del film, in cui esso viene letto sia come un gesto di inclusione della tradizione artistica del cinema europeo nell'impianto del cinema classico americano (e viceversa), sia nel solco dell'assunzione da parte di Spielberg della sua consapevolezza etnica – ovvero sulal scia di altri registi della sua generazione come Scorsese, Coppola o Spike Lee[244] –, sia infine come una riscrittura dell'epica fondativa della storia del cinema americano che ha inizio con *The Birth of a Nation* (e nel segno della polisemia

[243] Cfr, T. Elsaesser, *Subject Position, speaking position*, cit., p. 149. Mi riferisco ad una conferenza tenuta da Wim Wenders ad Amsterdam l'8 luglio 1994, citata dallo stesso Elsasser in questo passaggio.

[244] Tra i candidati alla regia di *Schindler's List* (di cui Spielberg a lungo non si ritenne adatto) oltre a Roman Polanski e Billy Wilder, vi fu proprio Scorsese (che rifiutò ritenendo più consono che il film fosse girato da un regista ebreo). Cfr. L. D. Friedman, *Citizen Spielberg*, University of Illinois Press, Urbana, 2006.

dei testi popolari il cui inconscio politico eccede il loro controllo, potremmo aggiungere che, come suggerisce il finale del film, la nazione in questione è qui contemporaneamente l'America ridefinita nel solco della memoria dell'Olocausto e lo stato di Israele).

Come abbiamo visto nel precedente paragrafo, *Schindler's List* si costruisce paradossalmente in opposizione a *Holocaust* e nel solco semmai di quel «cinema europeo che dagli anni Settanta in avanti ha fatto del fascismo e del nazismo l'oggetto e lo sfondo delle proprie narrazioni»[245]. Mente racconta un evento anomalo e totalmente marginale rispetto all'enormità del genocidio ebraico, *Schindler's List* recupera e traduce al proprio interno pressoché tutta la cultura cinematografica dell'Olocausto (*Shoah* incluso) optando insomma per una *memoria del cinema*, anziché per la scrittura della storia, come dimostra alal fine dei titoli di coda del film, la *dedica* a Steven Ross. Questo gesto di compensazione del *divario quasi genetico* (come afferma Elsaesser) tra il cinema europeo e americano è rimarcato ad esempio nell'omissione di *Schindler's List* all'interno del recente studio di Warren Buckland sulle strategie narrative e spettacolari di Spielberg, nell'ambito della costruzione del *blockbuster* hollywoodiano[246].

Anche nel ragionamento di Hansen *Schindler's List* rientra assieme a *The Birth of a Nation* nel novero di quei testi della cultura popolare il cui riverbero eccede i limiti della critica culturale e si colloca nell'insieme dei discorsi operanti nella sfera pubblica. Distinguendo tra l'esaltazione della ricezione

[245] T. Elasesser, *Subject Position speaking position*, cit., p. 163.
[246] Cfr. W. Buckland, *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the contemporary Hollywood Blockbuster*, Continuum International, New York, 2006.

ufficiale e popolare del film e il suo rifiuto da parte della critica accademica, il suo discorso prende in considerazione quest'ultima come esempio del controverso rapporto tra gli intellettuali e la cultura di massa: «attraverso questi commenti critici essi si posizionano non solo come la minoranza che si oppone al successo ufficiale del film, ma anche come dei martiri che resistono ad una sorta di subdola seduzione della cultura popolare»[247]. Anche Hansen evidenzia come lungi dal prodursi in una analisi formale, tali critiche si concentrino sul largo impatto del film per demarcare il proprio rifiuto all'interno dell'unanime coro di voci – preservando insomma più quel *morboso piacere* che si prova nel rimanere indifferenti nei confronti di qualcosa che i più trovano commovente, che non il distacco dello sguardo critico. Attraverso un'analisi dei rapporti tra suono e immagine, così come della costruzione del punto di vista nella narrazione, Hansen mostra invece quanto *Schindler's List* si costruisca in una polisemia di stili e sofisticate ricorrenze formali che, seppur non sovvertono certo le regole hollywoodiane, ne mostrano tuttavia la capacità negoziale nei confronti della crisi della rappresentazione intrinsecamente connessa a questo soggetto. Il parallelo tra il film di Spielberg e *Citizen Kane* (*Quarto Potere*, O. Welles, 1941) il monumento del modernismo cinematografico hollywoodiano, è particolarmente interessante da questo punto di vista perché oltre a potersi sviluppare sul piano di un gioco di specchi che coinvolge le personalità in gioco nei due film in un controverso rapporto di emulazione (Orson

[247] M. B. Hansen, *"Schindler's List is not "Shoah". Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory*, in Y. Loshitzky, *Spielberg's Holocaust*, cit., p. 79.

Welles e William Hearst il megalomane magnate della stampa di cui il film traccia il ritratto, così come Spielberg e la figura di Oskar Schindler) può essere altresì portato proprio sul piano della fusione stilistica. Al pari di *Citizen Kane*, *Schindler's List* potrebbe così rientrare in quei momenti di inclusione del modello e delle tecniche dell'*art film* (e del modernismo europeo) sviluppati nel cuore del sistema hollywoodiano, e il recupero di una costruzione dell'immagine sui grandi modelli visivi del *noir* non sarebbe in tal senso una sola concidenza dell'ambientazione storica del film, dal momento che l'estetica *noir* rappresenta nella storia del cinema una delle grandi fusioni tra sensibilità artistica europea e cultura americana[248]. È in questo senso che Hansen ricorre così al concetto (già elaborato in altra sede[249]) di *modernismo popolare* (*popoluar modernism*)[250] in riferimento cioè alla capacità di inscrivere l'autoconsapevolezza formale e il rinvio al linguaggio del cinema attraverso una intertestualità trasversale alle opposizioni binarie tra arte e kitsch, tra *esoterico* e *popolare*:

> "alto" e "basso" sono inestricabilmente parte della stessa cultura, parte della stessa sfera pubblica, parte di quella continua negoziazione che mostra come le forme della differenza sociale siano contemporaneamente rappresentate e prodotte nel tardo capitalismo. Ciò non significa che *Shoah* non debba nemmeno competere in una ineguale sfida con il cinema commerciale, né che non debba combattere per la propria visibilità e la sua distribuzione. Ma una volta che il film fu distribuito, specialmente negli Stati Uniti, penetrò il circuito commerciale del film d'arte e

[248] Su questi temi vedi lo studio di J. Naremore, *More than Night. Film Noir in It's Contexts*, Univeristy of California Press, Berkely, 1998.

[249] Id., *America, Paris, The Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, cit.

[250] Similmente Naremore parla del *noir* come dello spazio di creazione di un *vernacular modernism*.

venne lodato dai critici con gli stessi termini iperbolici con cui si è celebrato ufficialmente *Schindler's List*[251].

Decostruire questa opposizione binaria non significa annullare la distanza tra *Schindler's List* e *Shoah* (ne tanto meno riabilitare in questo confronto il film di Spielberg). Significa piuttosto posizionare altrove il gioco delle differenze e dei loro possibili significati.

Come abbiamo cercato di vedere *Schindler's List* si inscrive nell'orizzonte della dimensione pubblica e ufficiale di un racconto incentrato sulla figura del *sopravvissuto*, vale a dire di quello che è il discorso dominante nella costruzione della memoria dell'Olocausto negli Stati Uniti. *Shoah* è invece, come ha avuto spesso modo di dire lo stesso Lanzmann, un film *sulla morte* e *sui morti* dello sterminio, un'opera che si interroga su quell'abisso della nostra comprensione che furono e sono le camere a gas. Al pari di *Schindler's List* esso si inscrive ed espande un preciso orizzonte discorsivo che in questo caso riguarda innanzitutto le aporie della storiografia e le domande filosofiche irrisolte di fronte ad Auschwitz.

Da questo punto di vista costruire una opposizione tra i due film, rimuovendo i loro rispettivi contesti, appare un'operazione priva di senso e può essere semmai essere funzionale, come mostrano Hansen e Elsaesser, a ravvivare un'opposizione frontale ad Hollywood o a celebrare la superiorità dell'estetica modernista sulla cultura popolare (potremmo aggiungere che testimoniare l'*orrore* o testimoniare la *speranza*, anziché oggetto di una

[251] Id., *"Schindler's List" is not "Shoah"*, cit., pp. 96- 97.

competizione memoriale dovrebbero semmai risultare come due modi complementari della costruzione di una memoria e soprattutto di una pedagogia della Shoah).

Inoltre, se il lavoro si Lanzmann si muove nel solco di una tradizione francese che, da Proust a Boltanski, trasfigura la capacità evocativa e memoriale degli oggetti e dei luoghi, Spielberg ricostruisce il passato attraverso la memoria dello spettatore di cinema (dei film sull'olocausto, dei documentari e del cinema epico americano), muovendosi nell'intersezione tra immaginario collettivo e memoria cinematografica. Un'operazione che si può definire come *postmoderna*, ma che a mio avviso rientra nel solco di una tradizionale strategia di legittimazione culturale dell'industria cinematografica americana. Nel suo studio sulla nascita della *MoMa* Film Library, Wasson ha mostrato il modo in cui, associando se stessa ad un'istituzione culturale cosi prestigiosa del circuito artistico come il *Museum of Modern Art*, Hollywood non era solo interessata alla conservazione e all'archiviazione dei vecchi film, quanto soprattutto alla legittimazione dei suoi prodotti come patrimonio storico della memoria americana[252]. Per far ciò essa aveva bisogno sia di un luogo prestigioso, associato diversamente dalla sala cinematografica ai valori della cultura alta, sia di un atto di inclusione del cinema americano nella tradizione del cinema artistico europeo. Le grandi retrospettive della Film Library che, sin dalla metà degli anni Trenta, associavano l'evoluzione del film americano alle grandi correnti artistiche del cinema europeo (l'espressionismo, il formalismo russo, ecc…) avevano lo

[252] Cfr. H. Wasson, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 2005.

scopo di mostrare un altro volto di Hollywood – non solo l'industria dello spettacolo e dello svago o il luogo di perdizione e corruzione morale, ma un'istituzione culturale che svolge un ruolo determinante nella costruzione di una memoria e di uan sensibilità storica americana. Il coinvolgimento dell'industria cinematografica in un'istituzione che diffondeva l'arte e lo stesso immaginario del colto modernismo europeo, era in tal seno una delle strategie determinanti per rispondere ai detrattori di Hollywood.

La connotazione *morale* di *Schindler's List* trae allo stesso modo gran parte della propria forza sia dal suo impianto formale (nel doppio binario della *memoria del cinema americano* e del film d'arte europeo) che dall'offrirsi come un prolungamento dell'istituzione federale del Museo di Washington, quasi si costituissero come un solo grande melodramma tra i racconti fondativi della cultura e della storia americana (di Hollywood e del Washington Mall).

3. *La memoria e le asimmetrie della comunicazione globale*

Schindler's List è dunque il gesto simbolico di inclusione di un'esperienza europea nel paesaggio commemorativo della storia e del cinema americani (che opera cioè nel doppio livello della traduzione di un evento avvenuto in Europa inscritto nel patrimonio della memoria americana, e dello stile del cinema d'autore europeo inscritto all'interno di un film di Hollywood). Così, paradossalmente *la cosiddetta*

americanizzazione dell'Olocausto si compie in modo definitivo attraverso un'opera di mimetizzazione europea di Hollywood, realizzata dal regista simbolo dell'*entertainment* americano. Come riformulare dunque (per tornare all'interrogativo da cui siamo partiti) la polarizzazione tra *Shoah* e *Schindler's List* evitando il vicolo cieco di una dicotomia che oppone il *rappresentare* e il *non poter rappresentare* ?

In un articolo apparso nell'estate del 2007 su «Le Monde», Samuel Blumenfeld[253] tornava ad oltre dieci anni di distanza su questa celebre controversia ricostruendo a grandi linee il senso del dibattito. Oltre a definire, riprendendo la linea "Rivette- Daney", l'orizzonte culturale della difesa dell'irrappresentabile da parte della cinefilia francese, Blumenfeld allarga il contesto alle perplessità *interne* manifestate ad esempio da Marcel Ophuls (che pur proclamandosi un ammiratore di *Shoah* si rifiutava di accettare il modo elitario e sospetto di provincialismo letterario con cui Lanzmann si era appropriato in modo definitivo e perentorio dell'Olocausto) ma soprattutto inseriva un ulteriore elemento di ricostruzione di quel contesto, includendo nei termini della contesa le negoziazioni del GATT (*accordo generale sulle tariffe doganali e sul commercio*) che proprio nel 1994, al momento dell'uscita in Francia di *Schindler's List*,

[253] S. Blumenfeld, *Récontroverse: 1994, peut-on répresenter la Shoah à l'ecran ?*, «Le Monde», 8 agosto 2007. Vedi anche N. Lehrer, *Beetween Obsession and Amnesia: Reflections on the French Reception of "Schindler's List"*, in Y. Loshitzky, *Spielberg's Holocaust*, cit., pp. 213-225; e M. Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, cit., in particolare il confronto tra *Shoah* e *Schindler's List*, in cui richiama il contesto delle negoziazioni del GATT (pp. 243-244).

raggiungono il proprio punto di crisi[254]. Fu durante questi negoziati che appellandosi al controverso principio della cosiddetta *eccezione culturale*, la Francia si rifiutò di applicare le regole del libero scambio ratificate dal GATT ai settori culturali quali appunto l'audiovisivo e il cinema, dando avvio ad una contrapposizione frontale con gli Stati Uniti e segnatamente con i rappresentanti di Hollywood. La logica di esclusione del solo audiovisivo dai principi della liberalizzazione si basa infatti sul riconoscimento di un carattere esclusivamente culturale (e non commerciale) del cinema che, com'è facile intuire, non è certo l'orizzonte attorno a cui si muove l'industria cinematografica americana. Le questioni della liberalizzazione audiovisiva furono a lungo al centro di questo estenuante negoziato (il cui primo incontro era stato avviato nel 1986 in Uruguay) e a testimoniare l'acutezza dello scontro sarà sufficiente ricordare le parole del presidente Mitterand che a difesa del diritto di restrizione dei film stranieri (ovvero americani) nel proprio paese dirà: «Quel che è in gioco è l'identità delle nostre nazioni, il diritto di ciascun popolo alla propria cultura, si tratta della libertà di creare e scegliere le proprie immagini. Una società che abbandona ad altri i propri mezzi di rappresentazione, vale a dire gli strumenti per autorappresentarsi, è una società asservita»[255].

[254] Terminati con la firma degli accordi di Marrakesch (15 aprile, 1994) i negoziati portano al passaggio dal GATT al WTO (Organizzazione mondiale del commercio) e alla ratifica di tre accordi principali tra cui il TRIPS (*Trade-releated Aspects of IntellectualProperty Rights*).

[255] «Le Monde», 2 marzo 1993. Vedi anche L. Tamairs, *Pour résister à Hollywood*, «Le Monde diplomatique», aprile, 1995. La sconfitta di Hollywood a Marrakesch è in realtà solo apparente e mentre la Francia ha optato per il passaggio dall'eccezione alla *diversità* culturale, gran parte della posta della partita economica (anche in virtù dell'irrompere di internet e delle piattaforme digitali) è tuttora da giocare. Cfr. J. Farcy, *Fin de l'exeption culturelle ?*, CNRS, Paris, 1999, che individua nel concetto di *eccezione culturale* una delle cause del

L'atteggiamento della Francia nel corso di questi negoziati (nel suo tentativo di estendere *l'eccezione culturale* a tutta la comunità europea) divenne il simbolo della resistenza al mercato hollywoodiano che proprio in quella stagione cinematografica trovò in *Jurassic Park* e *Schindler's List* il bersaglio contro cui dirigersi. Ma è in particolare quest'ultimo, a causa come abbiamo visto della dissimulazione della sua natura commerciale e del tema affrontato, ad essere considerato come una sorta di *cavallo di Troia* attraverso cui Hollywood penetra minacciosamente nel mercato e nell'identità stessa dell'Europa. Gran parte del furore scatenatosi contro Steven Spielberg sulla colonne dei giornali francesi deve essere ricondotto a questo delicato momento di mutazione degli assetti economico-politici del mercato cinematografico mondiale che coinvolge direttamente l'identità della cultura europea. Così dal quotidiano «Libération» Serge July scriverà a proposito di *Schindler's List* che «non c'è soggetto, tragedia o storia più europea dell'Olocausto. La Shoah è il lato oscuro dell'Europa (…) ed è per definizione un territorio impenetrabile per Hollywood che così ha voluto rispondere al dibattito europeo sull'*eccezione culturale* con il proprio film manifesto»[256]. L'individuazione di un legame tra la missione individuale di Spielberg (appropriarsi di un evento europeo) e quella di Hollywood (appropriarsi del mercato cinematografico europeo) diventa dunque il *leit-motiv* di gran parte delle critiche francesi nei confronti di *Schindler's List*, in cui non

crescente isolazionismo e statalismo della cultura francese sempre più incapace di esportare all'estero la propria produzione. Vedi la recente polemica attorno all'articolo di D. Morrison, *The Death of French Culture*, «Time», 1 novembre 2007.

[256] S. July, *La fin de l'exeption culturelle*, «Libération», 2 marzo, 1994.

mancano numerosi riferimenti alle lobby ebraiche che comandano Hollywood.

Dovremmo dunque domandarci quanto del rifiuto del film da parte di intellettuali come Lanzmann e Godard, dipenda dalla *irrapresentabilità di Auschwitz*, e quanto invece esso si configuri come la superficie morale di una battaglia economica e culturale. *Schindler's List* insomma è un film "sbagliato" perché utilizza i mezzi della finzione hollywoodiana e racconta un evento marginale dell'Olocausto, o perché penetra il mercato mondiale e in breve tempo diviene ovunque il film immediatamente associato alla memoria della Shoah? Se nel tardo capitalismo i valori economici e culturali sono inestricabilmente legati e determinati uno dall'altro (e come la stessa Hansen ha avuto modo di notare gran parte della visibilità di *Shoah* è paradossalmente dipesa proprio dal successo popolare di *Schindler's List*[257]), la domanda che resta aperta è allora se sia possibile pensare alla costruzione della memoria come ad un campo realmente separato da quest'orizzonte in cui economico e culturale appaiono inseparabili. In ogni caso il compito che spetta al critico che analizza dei testi con una funzione sociale e culturale complessa, come i film sulla Shoah, dovrebbe essere quello di evitare sia le tentazioni *mimetiche* che quelle *trascendentali* (entrambe intrisecamente connesse alle rappresentazioni e al carattere stesso dell'immagine filmica), di dubitare insomma di ogni lettura (sociale o sofisticata) che lavori ed operi in un rapporto di corrispondenza tra il *testo* e l'*evento*, ma sforzarsi semmai

[257] Su questo punto vedi anche M. Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, cit.

di mostrarne il funzionamento in relazione all'orizzonte discorsivo con cui questi film interagiscono. Orizzonte che a nostro avviso dovrebbe specialmente in questo caso cercare di comprendere gli spazi economico, culturale e sociale. Da questo punto di vista il dibattito tra *Schindler's List* e *Shaoh* riguarda anche la complessa relazione tra il mercato e le capacità transnazionali della produzione hollywoodiana e l'identità delle produzioni e delle culture nazionali (che infatti si definsicono *nazionali* proprio in riferimento ed in opposizione ad una industria che non è dipinta come espressione di un'altra *nazione* – gli Stati Uniti – ma della stessa circolazione globale delle immagini)[258]. Non è un caso se la prima metà degli anni Novanta abbiano visto coincidere l'avvio di questo controverso processo e l'acuirsi di un dibattito teorico sulla memoria, l'identità e (come nel caso qui affrontato) sulla irrapresentabilità di Auschwitz. Come è evidente soprattutto nel caso del cinema, che si colloca in uno spazio di scrittura pubblica inetermedio tra la storia, la memoria e l'immaginario, il cosiddetto dibattito sui *limiti della rappresentazione* risponde di una dimensione politica che non appare riducicibile al solo ambito etico od estetico. È ciò che abbiamo tentato di delienare in questo lavoro.

[258] Cfr. R. Crofts, *Reconceptualizing National Cinema/s*, in «Quarterly Review of Film and Video», n. 14, 1993, pp. 49-55. Vedi anche F. Wasser, *Is Hollywood America? The Trans-nationalization of American Film Industry*, in «Critical Studies in Mass Commuincation», n. 12, 1995, pp. 423-437.

TAVOLE

TAV I:
***Buchenwald*, aprile 1945. Fotografia di Margaret Bourke-White («Life Magazine»)**
***Maus*, Art Spiegelman, 1972.**

TAV II: *Saturation Paintings (Buchenwald*), 1959-1964, Boris Lurie. Collage con fotografie e ritagli di giornale.

TAV III:
Copertina del «Guerin Sportivo» (maggio 1985) dedicata alla tragedia dello stadio Heysel di Bruxelles.
***It's the Real Thing – Self Portrait at Buchenwald*, 1993, Alan Schechner.**
***Schindler's List*, 1993, Steven Spielberg.**

TAV IV:
***LEGO Concentration Camp Set*, Zbigniew Libera, 1996.**
***SS Experiment Love Camp*, 1976, Sergio Garrone (copertina dell'edizione in DVD pubblicata nel gennaio 2008).**

TAV V:
United States Holocaust Memorial Museum:
Immagine della sala di ingresso dove vengono accolti i visitatori.
Particolare del primo spazio del percorso (*Nazi Assault*, 1933 -1939)

TAV VI:
United States Holocaust Memorial Museum:
La sala di ingresso da un'altra prospettiva (si noti, oltre l'effetto di riproduzione dell'architettura concentrazionaria utilizzata da nazisti, la scritta che campeggia sul muro, *You are My Witness* – Isaia, 43.10).

TAVV. VII-VIII:
***Identity Card* distribuite ai visitatori (in base al sesso e a l'età) all'ingresso del Museo.**
La busta in dotazione al *Gift-Shop* del Museo. La scritta recita: *La prossima volta che vedi un'ingiustizia. La*

prossima volta che sei testimone dell'odio. La prossima volta che hai notizia di un genocidio. PENSA A CIÓ CHE HAI VISTO ALL' HOLOCAUST MUSEUM.

TAV IX:
Composizione con rosso, giallo e blu, Pete Mondrian, 1921 (olio su tela).
Composizione n. 10, *Molo e Oceano*, Pete Mondrian, 1915 (olio su tela).

TAV X:
Denkmal für die Ermodeten Juden Europas, 2005, Peter Eisenman (due disegni preliminari del progetto).

TAV XI:
Denkmal für die Ermodeten Juden Europas, 2005, Peter Eisenman.
Programma della restrospettiva *Le cinéma et la Shoah*, Parigi, Cinémathèque Française (9 gennaio – 2 marzo 2008).

TAVV XII-XIV:
***Schindler's List*, 1993, Steven Spielberg. 14 inqq. delle 32 complessive di cui è composta la cosiddetta sequenza della *shower scene.* Si noti la ricorrenza dello schermo completamente nero utilizzato con un *effetto di rima* nei due momenti di tensione emozionale della sequenza (dopo l'ingresso delle camere a gas quando vengono spente le luci, e in chiusura della sequenza, coprendo il fumo della ciminiera osservato dalla donna che si è appena salvata – ma che intuisce il destino che attende l'altra fila di prigionieri avviata verso le vere camere a gas). Si noti infine la coincidenza del raccordo di sguardo utilizzato in entrambi i casi con gli occhi del personaggio rivolti verso l'alto (l'acqua che scende dalla doccia in un caso, e il fumo che esce dalla ciminiera nell'altro).**

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Historikerstreit. Die Dokumentation der Controverse um die Einzigartigkeit der national-sozialistischen Judenvernichtung*, München, Piper, 1987, tr. it. parz. in Rusconi G. E., *Germania, un pasato che non passa. I crimini nazisti e l'identità tedesca*, Einaudi, Torino, 1987.
- AA.VV., *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Belin, Paris, 1990.
- Adorno T. W.., *Kulturkritik und Gesellschaft*, in Id. *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Suhrkamp, Frnakfurt a. M., 1977 tr. it., *Prismi*, Einaudi, Torino 1972.
- Id., *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, tr. it., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1978.
- Id., *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1998, tr. it., *Metafisica. Concetti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006
- Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Albano L. (a cura di), *Modelli non letterari nel cinema*, Bulzoni, Roma, 1999.
- Alpers S., *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, 1983; tr. it., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento Olandese*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984.
- Alterman A., *Visage de Shoah. Le flm de Claude Lanzmann*, Cerf, Paris, 2006.
- Altman R., *Film/Genre*, British Film Institute, 1999, tr. it., *Film/Genere*, Vita & Pensiero, Milano, 2004.
- Anderson B., *Imagined Communites*, Verso, London-New York, 1991, tr. it. *Comunità immaginate*, Manifesto Libri, 1996.
- Ankersmit F. R., *Aestetichs Politics: Political Philosophy Beyond Fact and Value*, Stanford University Press, Stanford, 1996.
- Id., *Historical Representation*, Stanford University Press, Stanford, 2001.
- Arendt H., *The Image of Hell* (1946), in *Essays in Understanding 1930-1954*, Harcourt Brace, New York, 1994; tr. it., *L'immagine dell'inferno. Scritti sul totalitarismo*, Editori Riuniti, Roma, 2001.
- Id., *The Origin of Totalitarianism* (1951), Harcourt Brace & Company, New Yotk, 1976; tr. it., *Le origini del totalitarismo*, Edizioni di Comunità, Milano, 1996
- Id., *Eichman in Jerusalem: A report on the Banality of Evil* (1964), Penguin, New York, 1977; tr. it., *La banalità del male. Eichman a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano, 1964.
- Id., *Truth and Politics* and *The Conquest of Space and the Stature of Man*, in *Between Past and Future. Eight Exercises in*

Political Thoughts, The Viking Press, New York 1968 (2ª edizione), tr. it *Verità e politica. La conquista dello spazio e la statura dell'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- Assmann A., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck, München, 1999; tr. it., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002.
- Attridge D., Bennington G., Young R., (a cura di), *Poststructuralism and the Question of History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987
- Aumont J., *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du cinéma., Paris, 2007.
- Avisar I., *Screening the Holocaust*. *Cinema's Image of the Unimaginable*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- Badiou A., *Le Siècle*, Seuil, Paris, 2005, tr. it., *Il Secolo*, Feltrinelli, Milano, 2006.
- Balázs B., *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, Deutsch-Österreichischer Verlag, Wien-Lepzig, 1924, tr. it. *L'uomo visibile,* Torino, Lindau 2007.
- Bartov O., *Murder in Our Midst: The Holocaust, Industrial Killing, and Representation,* Oxford University Press, 1996.
- Baudrillard J., *Simulacre et simulation*, Galilée, Paris, 1981, tr. it. parz., *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bologna, 1978.
- Bauman Z., *Modernity and the Holocaust*, Blackwell, Oxford, 1989; tr. it., *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna, 1992.
- Bellour R., *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979, tr. it., *L'analisi del film*, Kaplan, Torino, 2005.
- Bennet T., *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, New York, 1995.
- Berenbaum M., *Witness to the Holocaust*, Harper, New York, 1997.
- Bergala A. (a cura di), *Jean-Luc Godard par Jena Luc Godard*, 2 voll., Cahiers du Cinéma, Paris, 1998, tr. it. parz, Aprà A. (a cura di) *Il cinema è il cinema*, Grazanti, Milano, 1971.
- Berkhofer R. F., *Beyond the Great History: History as Text and Discourse*, Blekhap Press of Harvard University Press, 1995.
- Bernard Donals M., Glejzer R., *Beetwen Witnes and Testimony The Holocaust and the Limits o Representations*, State University of New York Press, Albany, 2001
- Bernstein M. A., *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- Bertetto P., *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007.
- Id. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Bari, 2006.
- Bertin-Maghit J.-P., Fleury-Vilatte B. (a cura di), *Les institutions de l'image*, Éditions de l'EHESS, Paris, 2001 (atti del colloquio organizzato al Centro culturale di Cerisy-La-Salle, 1997)

- Besançon A., *L'image interdite. Une histoire culturelle de l'iconoclasme*, Fayard, Paris, 1994.
- Bettetini M., *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Bari, 2006.
- Bhabha H. K., *The Location of Culture*, Routledge, London, 1994; tr. it., *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma, 2001.
- Bordwell D., *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies,* University of California Press, Berkeley, 2006.
- Branigan E., *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, New York, 1992.
- Brannigan J., *New Historicism and Cultural Materialism*, Macmillan, Houndmills, 1998.
- Brook A. T., *The New Historicism and Other Old-fashioned Topics*, Princeton University Press, 1991.
- Brooks P., *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven, 1976, tr. it., *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985.
- Browning C., *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, Harper, New York, 1992, tr. it., *Uomini comuni. Polizia tedesca e «soluzione finale» in Polonia*, Einaudi, Torino, 2004.
- Buckland W., *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the contemporary Hollywood Blockbuster*, Continuum International, New York, 2006.
- Burke P., *Eyewitnessing*, Reaktion, London, 2001, tr. it., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma, 2002.
- Carluccio G., Villa F., *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino, 2006.
- Caporale M., *"La terra darà alla luce le ombre". La teologia cattolica americana e la Shoah*, Giannini, Napoli, 2001.
- Carosso A. (a cura di), *Decostruzione e/è America: un reader critico*, Tirrenia, Torino, 1994.
- Carroll D., (a cura di), *The States of "Theory": History, Art and Critical Theory*, Stanford University Press, Stanford, 1990.
- Casetti F., Teorie del cinema. 1945-1990, Bompiani, Milano, 1993.
- Id., *La teoria del cinema nella storia del cinema italiano*, in AA.VV., *Un secolo di cinema italiano*, Il Castoro, Milano, 2000, pp. 129-149.
- Id., *Comunicative Negotiation in Cinema and Television*, Vita & Pensiero, Milano, 2002.
- Id.., L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità, Bompiani, Milano, 2005.
- Casey E., *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place* World, Indiana University Press, Bloomington, 1993.

- Cattaruzza M., Flores M., Levis Sullam S., Traverso E., *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, 4 voll., Utet, Torino, 2005-2006 (vol. I. *La crisi dell'Europa: le origini e il contesto*; vol. II, *La distruzione degli ebrei*; vol. III, *Riflessioni, luoghi e politiche della memoria*; vol. IV, *Eredità, rappresentazioni, identità*).
- Cesarani D., *Eichman, His Life and Crimes*, William Heinemann, London, 2004, tr. it. *Adolf Eichman. Anatomia di un criminale*, Mondadori, Milano, 2006.
- Ceserani R., *Breve viaggio nella critica americana*, ETS, Pisa, 1984.
- Id., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.
- Cole T., *Selling the Holocaust: From Auschwitz to Schindler. How History is Bought, Packaged, and told*, New York, Routledge, 2000.
- Colombo F., Eugeni R., *Il testo visibile. Teoria, storia e modelli di analisi*, Carocci, Roma, 1996.
- Comolli J.-L., Rancière J., *Arrêt sur l'histoire*, Centre George Pompidou, Paris, 1998.
- Compagnon A., *Le demon de la thèorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998; tr. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino, 2000.
- Coquio A. (a cura di), *Parler des camps, penser les génocides*, Albin Michel, Paris, 1999.
- Costazza A.(a cura di), *Rappresentare la Shoah*, Cisalpino, Milano, 2005.
- Critchley S., *The Ethics of Decostruction. Derrida and Lévinas*, Oxford, 1992.
- Cuccu L., Sainati A. (a cura di), *Il discorso del film. Visione, narrazione, enunciazione*, Esi, Napoli, 1988.
- Danto A., *After the End of Art : Contemporary Art and the Role of History*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- Delage C., *La Vérité par L'image. Da Nuremberg au procès Milosevic*, Denoël, Paris, 2006.
- Deleuze G., *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, tr. it. *L'imamgine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984 .
- Id., *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris, 1985, *L'immagine-tempo.*, Ubulibri, Milano, 1989.
- Delmeulle F., Dubreil S., Lefebvre T., *Du réel au simulacre. Cinéma, photographie et histoire*, L'Harmattan, Paris, 1993.
- De Tocqueville A., *De la démocratie en Amérique* (1835-184), tr. it. *La democrazia in America*, Utet, Torino, 1968.
- Derrida J., *Mal d'archive. Une impressione freudienne*, Galilée, Paris, 1995, tr. it. *Mal d'archivo.Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996.
- De Vincenti G., *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1994.
- Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Minuit, Paris, 2003, tr. it., *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005.

- Doane M. A., *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard Univeristy Press, Cambridge, 2002.
- Doneson J. E., *The Holocaust in American Film* (1987) Syracuse University Press, Syracuse, 2002.
- Douglas L., *The Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, Yale University Press, New Haven, 2001.
- Drame C., *De films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma 1945-1985*, Metropolis, Genève, 2007.
- Dreyfus H. L., Rabinow P., (a cura di), *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago University Press, Chicago, 1982, tr. it., *La ricerca di Michel Foucault: analitica della verità e storia del presente*, Ponte delle Grazie, Firenze, 1989.
- Durkehim É., *Le formes élementaires de la vie religiose*, Alcan, Paris, 1912, tr. it, *Le forme elementari della vita religiosa*, Edizioni di Comunità, Roma, 1963.
- Eliacheff C. e Larivièr D. S., *Le temps des Victimes*, Paris, Albin Michel, 2006.
- Erner G., *La société des victimes*, Paris, Decouverte, 2005.
- Eskin B., Life in Pieces. *The Making and Unmaking of Binjamin Wilkomirski*, Norton, New York, 2002.
- Eugeni R., *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita & Pensiero, Milano, 1999.
- Id., *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*, ISU, Milano, 1999.
- Evans J., Hall S., (ed.), *Visual Culture. The Reader*, Sage, London, 1999.
- Farcy J., *Fin de l'exeption culturelle ?*, CNRS, Paris, 1999.
- Finkelstein N., *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*, New-York, Verso, 2000, tr. it., *L'industria dell'Olocausto*, Rizzoli, Mialno, 2002.
- Flanzbaum H. (a cura di), *The Americanization of the Holocaust*, John Opkins University Press, Baltimora, 1999
- Flaym R., E. Reynolds E., *The Holocaust and Genocide: A search for Conscience – A Curriculum Guide*, Anti-Defamation League, New York, 1983.
- Felman S., Laub D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Rouledge, New York, 1992.
- Forster H., *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, 1996.
- Fortunati V., Franci G. (a cura di), *Il neostoricismo*, Mucchi, Modena, 1995.
- Foucault M., *Le mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, tr. it., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1967.
- Id., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, tr. it., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971.
- Freedberg D., *Iconoclast and their Motivs*, Abner Schram, Montclair New Jersey, 1985.

- Friedlander S., *Reflets du nazisme: Essai sur le Kitsch et la mort*, Seuil, Paris, 1982.
- Id., (a cura di) *Probing the Limits of Represntation. Nazism and the Final Solution*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1992.
- Friedman L. D., *Citizen Spielberg*, University of Illinois Press, Urbana, 2006.
- Frodon J.-M. (a cura di), *Le cinéma et la Shoah. Un art a l'épreuve de la tragedie du XX siècle*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2007.
- Gaines J. (ed.), *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*, Duke University Press, Durham, 1992.
- Gallagher C., Greenblatt S. J. (a cura di), *Practicing New Historicism*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.
- Geertz C., *The Interpretations of Cultures*, Basic Books, New York, 1973, tr. it., *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1987.
- Id., *Local Knowledge: Further Essays in interpretative anthropology*, Basic Books, New York, 1983, tr. it., *Antropologia interpretativa*, Il Mulino, Bologna, 1988.
- Gervereau L., *Histoire du visuel au XX siécle*, Seuil, Paris, 2000.
- Gibson A., *Postmodernity, Ethics and the Novel. From Leavis to Levinas*, Routledge, New York, 1999.
- Ginsberg T., *Holocaust Film. The Political Aesthetics of Ideology*, CSP, Cambridge, UK, 2007.
- Ginzburg C., *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano,2006.
- Giuliani M., *Theological Implications of the Shoah. Cesura and Continuum as Hermeneutic Paradigmas of Jewish Theodicy*, Lang, New York, 2002.
- Giuva L., Vitali S., Zanno Rosiello I., *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Mondadori, Milano, 2007.
- Godard J.L., *Histoire(s) du cinéma*, 4 voll., Gallimard, Paris, 1998.
- Godard J.-L., Ishaghpour Y., *Archéologie du cinema et mémoire du siècle*, Farrago, Tours, 2000.
- Gori M. (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma, 1994.
- Grindon L., *Shadows of the Past: Studies in the Historical Fiction Film*, Temple University Press, Philadelphia, 1994.
- Goldhagen D. J., *Hitler's Willing Executioners*, Knopf, New York, 1996, tr. it., *I volenterosi carnefici di Hitler*, Mondadori, Milano, 1997.
- Greenblatt S. J., *Shakesperean Negotiations: The Curculation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley, 1988, tr. it. parz., *La circolazione dell'energia sociale*, in Fortunati V., Franci G. (a cura di), *Il Neostoricismo.*

- Habermas J., *Der philosophische Duskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, tr. it., *Il discorso filosofico della modernità. Dodici lezioni*, Laterza, Bari, 1987.
- Id., *Zwischen Naturalism und Religion. Philosophische Aufsätze*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005, tr. it., *La condizione intersoggettiva*, Bari, Latenza, 2007.
- Halbwachs M., *La mèmoire collective*, Albin, Paris, 1950 (nuova edizione a cura di G, Namer, 1997); tr. it. *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1997.
- Harris W. R., *Tyranny on Trial: The Trial of the Major German War Criminals at the End of the Word War II at Nuremberg, Germany 1945-1946*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1954.
- Id., (a cura di), *New World Encounters*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Hartman G., *The Longest Shadow: In The Aftermath of the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.
- Hilberg R., *Perpetrators, Victims, Bystanders: Jewish Catastrophe (1933-1945)*, Harper-Collins,London,1992, tr. it., *Carnefici, vittime, spettatori*, Mondadori, Milano, 1994.
- Hirsch J., *After Image: Film, Trauma and the Holocaust*, Temple University Press, Philadelphia, 2004.
- Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory,* Harvard University Press, Cambridge, 1997
- Hirsh M., Kacandes I. (a cura di), *Teaching the Representation of the Holocaust*, MLA, New York, 2004.
- Hornstein S., Jacobowitz F. (a cura di), *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington, 2003.
- Huyssein A., *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1995.
- Hunt L. (a cura di), *The New Cultural History*, University of California Press, Berkeley, 1989.
- Hutcheon L., *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, 1988.
- Id. (a cura di), *A Postmodern Reader*, Suny Press, Albany, 1993.
- Insdorf A., *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge Univeristy Pres, 1983
- Ishagpour Y., *Historicité du cinema*, Farrago, Tours, 2004.
- Jameson F., *The political Unconscious: narrative as a socially symbolic act*, Cornell University Press, New York, 1981, tr. it., *L'inconscio politico: il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano, 1990.
- Id., *Postmodernism, ore the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991, tr. it., *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma, 2007.
- Id., *Signatures of Visible*, Routledge, New York, 1992, tr. it., *Firme del visibile*, Donzelli, Roma, 2003.

- Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, 1994.
- Kaplan E. A. e Wang B., *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong University Press, Hong Kong, 2004
- Kaplan E. A., *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2005.
- Kelley D. R., *The Descent of Ideas: The History of Intellectual History*, Ashgate, Burlington, 2002.
- Keller E., *Margaret Bourke-White: A Photographer's Life*, Lerner, Minneapolis, 1996.
- Kertész I., *A számüzött nyelv*, Nobel Foundation, 2002, tr. it., *Il secolo infelice*, Bompiani, Milano, 2007.
- Kleeblatt N. L., (a cura di), *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2002, (catalogo della mostra organizzata al New York Jewish Museum, 17 marzo – 30 giugno 2002)
- Klein J., *Literatur und Genocid*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar, 1992.
- Klinger B., *Melodrama and Meaning. History, Culture and the Films of Douglas Sirk*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- Kracauer S., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Pres, 1945, tr. it. *Da Caligari a Hitler*, Torino, Lindau, 1991.
- Id., *The Last Things before the Last*, Princeton University Press, 1995 (ed. Completata da Paul Oskar Kritseller dopo la morte dell'autore), tr. it., *Prima delle cose ultime*, Marietti, Milano, 1985.
- Krauss R. E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge-London, 1986.
- Lang B., *Holocaust Representation. Art within the Limits of History and Ethics*, John Hopkins University Press, Baltimore/London, 2000.
- La Capra D., e Kaplan S.L. (a cura di), *Modern European Intellectual History: Reappraisal and New Perspectives*, Cornell University Press, Ithaca, 1982.
- La Capra D., *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1998.
- Id., *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca New York, 1998.
- Id., *Writing History Writing Trauma*, Johns Opkins University Press, Baltimore, 2001.
- Lacourte-Labarthe P., Nancy J.-L., *Le mythe nazi*, Editions de l'Aube, 1991 tr . it., *Il mito nazi*, Il Melangolo, Genova, 1992.
- Landy M. (a cura di), *Imitation of Life*, Wayne State University Press, Detroit, 1991.
- Id. (a cura di), *The Historical Film. History and Memory in Media*, Rutgers, London, 2001.
- Langer L., *Versions of Survival*, State University of New York, Albany, 1982.

- Lanzmann C., *Shoah*, Ed. Fayard, Paris, 1985
- La Terza A. (a cura di), *L'immaginario della Shoah. Gli studenti veronesi e la percezione dello sterminio. Risultati di un'indagine*, Istituto Veronese per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, Cierre Edizioni, Verona, 2005.
- Lawrence B., *Projecting the Holocaust into the Present: The Channging Focus of Contemporary Holocaust Cinema*, Roman & Littlefield, New York, 2005.
- Levi N., Rotheberg M. (a cura di), *The Holocaust: Theoretical Readings*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2003.
- Levin D. M. (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Liebman S. (ed.), *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*, Oxford University Press, New York, 2007.
- Lindeperg S., *«Nuit et Brouillard». Un film dans l'Histoire*, Odile Jacob, Paris, 2007.
- Linenthal E. T., *Preserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, Columbia University Press, New York, 1995.
- Lipstad D., *Denyng the Holocaust*, Free Press, 1993.
- Liss A., *Trespassing trough Shadows: Memory, Photography and the Holocaust*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.
- Littel J., *Les Bienveillants*, Gallimard, Paris, 2006; tr. it., *Le Benevole*, Einaudi, Torino, 2007.
- Luperini R., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2005.
- Lyotard J.-F., *Le différend*, Minuit, Paris, 1983, tr.it. *Il dissidio*, Feltrinelli, Milano, 1985.
- Id., *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979; tr. it. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- Id., *Heidegger et les juifs*, Seuil, Paris, 1988, tr. it. *Heidegger e gli ebrei*, Feltrinelli, Milano, 1989.
- Id., Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris, 1994.
- Id.,*Leçons sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991; tr. it. *Anima minima. Sul Bello e il sublime*, Pratiche, Parma, 1995.
- Loshitzky Y. (a cura di) *Spielberg's Hoocaust. Criticla Perspectives on Schinlder's List*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.
- Lowy V., *l'Histoire infilmable. Les camps d'extermination Nazis à l'écran*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- Luperini R., *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli, 2005.
- Luhman N., *Paradigm Lost:Über die Ethsiche Reflexion der Moral*, Suhrkamp Verlag,Franfurt au Main,1990, tr. it., *Il paradigma perduto*, Meltemi, Roma, 2005.
- Maier C. S., *The Unmasterable Past: History, Holocaust, and* German *National Identity*, Harvard University Press, Cambridge, 1988.
- Mazzarella A., *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Micciché L., *Visconti e il neorealismo*, Marsilio, Venezia, 1990.

- Mintz A., *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*, University of Washington Press, Seattle and London, 2001.
- Mirzoeff N., *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London, 1999; tr. it., *Introduzione alla cultura visuale*, Meltemi, Roma, 2002.
- Montani P., *Fuoricampo. Studi sul cinema e l'estetica*, Quattroventi, Urbino, 1993.
- Id., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano, 1999.
- Id. (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Carocci, Roma, 2004.
- Morris M., *The Curriculum and the Holocaust: Competing Sites of Memory and Representation*, Erlbaum, Mahwah, 2001.
- Namer G., *Mémoire et societé*, Klincksieck, Paris, 1987.
- Naremore J., *More than Night. Film Noir in It's Contexts*, Univeristy of California Press, Berkely, 1998.
- Niv K., *Life is Beautiful, but Not for Jews. Another View of the Film by Benigni*, The Scarecrow Press, Lanham-Oxford, 2003.
- Novick P., *The Holocaust in American Life*, Houghton, Boston, 1999.
- Nora P., *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1984-1986.
- Ortoleva P., *Cinema e Storia. Scene del passato*, Loescher, Torino, 1991.
- Perniola I., *L'immagine spezzata. Il cinema di Claude Lanzmann*, Kaplan, Torino, 2007
- Picart C. J. (a cura di), *The Holocaust Film Sourcebook, I, Fiction; II, Documentary and Propaganda*, Praeger, Westport – London, 2004.
- Picart C. J., Frank D. A., *Frame of Evil. The Holocaust as Horror in American Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2006.
- Pieters J. (a cura di), *Critical Self-Fashioning: Stephen Greenblatt and the New Historicism*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1999.
- Pravadelli V., *La grande Hollywood. Stili di vita e di regia nel cinema classico americano*, Marsilio, Venezia, 2007.
- Rémond R., *Quand l'État se mêle de l'Histoire*, Stock, Paris, 2006.
- Ricoeur P., *Temps et récit III*. *Le Temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, tr. it, *Tempo e racconto vol.3. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano, 1988.
- Id., *La memoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, tr. it., Raffaello Cortina, Milano, 2003.
- Rinn M., *Les récits du genocide*. *Semiotique del'indicible*, Delachaux et Niestlé, Lausanne – Paris, 1998.
- Rodovick D. N., *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1998.

- Rollins P. C., *Hollywood as Historian*. *American Film in a Cultural Context,* University Press of Kentucky, Lexington, 1998
- Rosen P., Change mummified; Cinema, Historicity, Theory, Minneapolis, 2000.
- Rosenmbaum A. S., (a cura di), *Is the Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*, Westview, Oxford, 1996.
- Rosenfled A., *Thinking about the Holocaust after a Century*, Indiana University Press, Bloomington, 1997, p. 127.
- Rosentone A., *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton, 1995
- Roth P., *The Ghost Writer*, Farrar, New York, 1979, tr. it., *Lo scrittore fantasma*, Torino, Einaudi, 2002.
- Rothberg M., *Traumatic Realism*. *The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Rothman W., *Hitchcock: The Murderous* Gaze, Harvard University Press, Cambridge, 1982.
- Rubenstein R. L., *After Auschwitz. Radical Theology and Contemporary Judaism* Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1976.
- Salizzoni R. (a cura di), *Cultural Studies, estetica, scienze umane* – atti della giornata di studio svoltasi il 2 marzo all'Università di Torino presso il Dipartimento di Filosofia, Trauben, Torino, 2003.
- Saltzman L., *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 1999.
- Sartre J.P., *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (1940), Gallimard, Paris, 1980; tr. it., *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino, 1980.
- Shandler J., *While America Watches: Televising the Holocaust*, New York, Oxford University Press, 1999.
- J. Sherman, Rogoff I., *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacle*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.
- Singer B., *Melodrama and Modernity*, Columbia University Press, 2001.
- Sochack V. (a cura di), *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*, Routledge, New York, 1996.
- Sontag S., *On Photograpy*, Anvhor Doubleday, New York, 1977, tr. it., *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1978, pp. 18-19.
- Id.., *Under the Sign of Saturn*, Farrar, New York, 1980, tr. it. *Sotto il segno di Saturno*, Einaudi, Torino, 1997.
- Id., *Regarding the Pain of Others*, Farrar, New York, 2003, tr. it., *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003.
- Sorlin P., *Sociologie du cinema*, Aubier Monatigne, Paris, 1977, tr. it., *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1979
- Spiegelman A., *The Complete Maus.* CD-ROM, Voyager, New York, 1994.
- Staiger J., *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton Univeristy Press, Princeton, 2002.
- Stam R., *Film Theory. An Introduction*, Blackwell, Oxford, 2000.

- Steiner G., *Language and Silence*, New York, Atheneum, 1967, tr . it, *Linguaggio e silenzio*, Garzanti Milano, 1971.
- Id., *Errata. Récit d'une pensée*, Gallimard, Paris, 1988; tr. it., *Errata. Una vita sotto esame*, Garzanti, Milano, 1998
- Stiglegger M., *Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film*, Gardez! Verlag, St. Augustin, 1999.
- Struck J., Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence, Tauris, London - New York, 2004.
- Tarizzo D., *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Raffaello Cortina, Milano, 2003.
- Taylor M. C., *Erring: A postmodern A/Theology*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.
- Thanassekos T., Weyssow D. (a cura di), *The Memory of Auschwitz in Contemporary Art*, Fondation Auschwitz, Bruxelles, 1998.
- Todorov T., *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dailogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, 1981, Seuil, Paris; tr. it., *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino, 1990.
- Id. *Face a l'extrême*, 1991, Seuil, Paris; tr. it. *Di fronte all'estremo*, Garzanti, Milano, 1992
- Id.,*Les abus del mémoire*, Arléa, Paris, 1995; tr. it. *Gli abusi della memoria*, IPERMEDIUM, Napoli, 1996;
- Id., *Mémoire du mal Tentation du bien*, Robert Laffont, Paris, 2000; tr. it. *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Garzanti, Milano, 2001.
- Id., *La littérature en péril*, Flammarion, Paris, 2007, tr. it. *La letteratura in pericolo*, Grazanti, Milano, 2008.
- Toplin R. B., *History by Hollywood: The Use and Abuse of the American Past*, University of Illinois Press, Urbana, 1996
- Id. (ed.) *Reel History: in defense of Hollywood,* University Press of Kansas, Lawrence, 2002
- Id. (ed.), *Hollywood as Mirror: Changing Views of "Outsiders" and "Enemies" in American Movies*, Greenwood press, Westport 1993.
- Tota A. L. (a cura di), *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*, Milano, Franco Angeli, 2001.
- Traverso E., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il Mulino, Bologna, 2004.
- Turigliatto R., (a cura di) *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino, 1985.
- Van der Knaap E.(a cura di), *Uncovering the Holocaust. The International Reception of Night and Fog*, Wallflower Press, London–New York, 2006.
- Vattimo G., *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*, Garzanti, Milano, 1985.
- Vidal - Naquet P., *Le assasins de la mémoire*, Ed. La découverte, Paris, 1987, tr. it., *Gli assassini della memoria*, Editori Riuniti, Roma, 1993
- Venzi L., *Il colore e la composizione filmica*, ETS, Pisa, 2006.

- Wajcman G., *L'object du siécle*, Verdier, Paris, 1998.
- Id., *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The John Opkins University Press, Baltimore and London, 1987.
- Walter J., *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, PUF, 2005.
- Wajcman G., *L'object du siécle*, Verdier, Lagrasse, 1998.
- Wasson H., *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 2005.
- White H., *Metahistory*, The John Opkins University Press, Baltimore and London, 1973, tr. it., *Retorica e storia*, Guida, Napoli, 1978.
- White S. K., *Political Theory and Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Wiesel E., *From the Kingdom of Silence*, Summit, New York, 1984.
- Wieviorka A,, *L'Ère du témoin*, Plon, Paris, 1998, tr. it., *L'era del testimone*, Raffaello Cortina, Milano, 1999.
- Williams L., *Playng the Race Card*. *Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*, Princeton University Press, Princeton, 2001.
- Williams R., *Keywords: A Vocabolary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York, 1985.
- Winberg J., Elieli R., *The Holocaust Museum in Washington*, Rizzoli International Pubblications, New York, 1995.
- Young J. E., *Writing and Rewriting the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- Id., *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven/London, 1993.
- Id. (a cura di), *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, Jewish Museum, New York, 1994.
- Id., *Art's Memory's Edge: After-Images of the Holocaust: Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven/London, 2000.
- Zagarrio V. (a cura di), *Studi americani. Modi di produzione a Hollywood dalle origini all'era televisiva*, Marsilio, Venezia, 1994.
- Zelizer B., *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, University of Chicago Pres, Chicago-London, 1998.
- Id. (a cura di) *Visual Culture and Holocaust*, Arthlon Press, London, 2001

Saggi e articoli

- AA.VV., *Hiroshima, notre amour*, «Cahiers du cinéma», n. 97, 1959, tr. it., Turigliatto R. (a cura di) *Nouvelel Vague*, Festival Internazionale Cinema Giovani, 1985, pp. 185-193.
- *The Aesthetics of Fascism*, num. speciale di «Journal of Contemporary History», vol. 31, n. 2, 1996.
- *Jacques Derrida: dalla fenomenologia all'etica*, num. monografico di «Fenomenologia e società», XII, n. 2, 1999.
- Agamben G., *Le due memorie*, in *Shoah.* AA. VV., *Percorsi della memoria*, Cronopio, Napoli, 2006
- Albano L., *Hollywood: Cinelandia…*, in Redi R. (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo,* Marsilio, Venezia, 1979.
- Id., *L'amore impossibile e l'oggetto perduto*, in Dagrada E. (a cura di) *Il melodramma*, Bulzoni, Roma, 2007, pp. 163-179.
- Alpers S., *Visual Culture Questionnaire*, «October», n. 77, 1998, pp. 25-70
- Ankersmit F. R., *Remembering the Holocaust: Mourning and Melancholia* in Ahokas P. e Martine Chard H. (a cura di), *Reclaiming Memory: American Representations of the Holocaust*, University of Turku, Finland, 1997, pp. 62-86.
- Id., *The Lingustic Turn, Literary Theory and Historical Theory*, «Historia», vol. 45, 2000, pp. 271-310, tr. it., *Svolta linguistica, teoria della letteratura, teoria storica*, «Iride», vol. 14, n. 33, 2001, pp. 253-281.
- *ARCHIVES*, 1895, n. 41, Ottobre 2003 (numero monografico sul concetto di archivio nel cinema).
- Beim A., *The Cognitive Aspects of Collective Memory*, in «Symbolic Interation», Vol. 30, Issue 1, 2007, pp. 7-26.
- Id., *Toward an Interactive Theory of Collective Memory: Culture, Cognition and the Istituzionalization of Memory Schema*, paper discusso al meeting annuale della *American Sociological Association* (Atlanta, 16 aug. 2005); http://www.allacademic.com/meta/p/108154_index.html.
- Bertetto P., *Forme e meccanismi dell'immaginario*, Enciclopedia del Cinema Treccani vol. I, Roma, 2001.
- Cadzow H., *Writing History After the New Historicism*, «Genre-forms of Discourse and Culture», vol. 28, n. 4, 1995, pp. 373-384.
- Casetti F., *Visibilità/Invisibilità. Scena oscena*, «La Valle dell'Eden», n. 4, 2000 (dossier *cinema e visibilità*).
- Id., *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in Perniola I. (a cura di) *Cinema e letteratura*. *Percorsi di confine*, Marsilio, Venezia, 2002, pp. 21-31.
- Id., *Theory, Post-theory*, *Neo-theories. Changes in Discourse, changes in Objects*, in «Cinémas», XVII, 2-3, 9 luglio 2007, pp. 33-44.
- Id., *La visibilità del mondo*, in Casetti F., Colombo F., Fumagalli A. (a cura di), *La realtà dell'immaginario*, Vita & Pensiero, Milano, 2002, pp. 109-123.
- Cesarani R., *Nuove strategie rappresentative. La scuola di Berkeley*, «Belfagor», n. 39, 1984, pp. 665-685.

- Croft S., *Reconceptualizing National Cinema/s* «Quarterly Review of Film and Video», n. 3, 1993, pp. 4-55.
- Dagrada E., *La giustezza è il fardello di chi viene dopo. A proposito di "Shoah" di Claude Lanzmann*, in A. Costazza (a cura di), *Rappresentare la Shoah*, cit., pp. 509-526.
- Danan M., *Marketing in the Hollywood Blockbuster in France* «Journal of Popular Film and Television», n. 3, 1995, pp. 131-145.
- Daney S., *Resnais et l'écriture du désastre* (1983) in Id., *Ciné-journal, II. 1983-1986*, Chaiers du cinéma, Paris, 1986, pp. 27-30.
- Id., *Le Trvelling de Kapò*, «Trafic», n. 4, 1992, pp. 5-19, tr. it., *Il carrello di Kapò*, in Martini A. (a cura di), *Utopia e cinema*, Marsilio, Venezia, 1994.
- De Gaetano R., *L'inarchiviabile*, «Fata Morgana», n. 2, 2007, pp. 107-114.
- Delamater J. H., *Political Melodramma and the Imperatives of Generic Conventions*, in Dagrada E. (a cura di) *Il melodrama*, cit., pp. 339-356.
- Delfour J. J., La pellicole maudite. Sur la figuration du réel de la Shoah: le débat entre Semprun et Lanzmann, «L'Arche», n. 508, 2000, pp. 14-21.
- Derrida J., *Some statements and truisms about neologism, newisms, postisms, parasitisms and other smallseismisms*, in D. Carroll (a cura di), *The States of "Theory": History, Art, and Critical Theory*, Stanford Univeristy Press, 1990, pp. 63-94; tr. it., *Resoconti e constatazioni concernenti neologismi, neoismi, postismi, parossismi e altre piccole sismicità*, in Crasso A. (a cura di), *Decostruzione e/é America: un reader critico*, Tirrenia, Torino, 1994, pp. 305-326.
- Id., *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Galilée, Paris, 1983, tr. it., *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia* in Dal masso G., (a cura di), *Di-Segno. La giustizia nel discorso*, Jaca Book, Milano, 1984.
- De Vincenti G., *Moderno e postmoderno: dagli indici stilistici alle pratiche di regia*, in Petronio G., Spanu M. (a cura di) *Postmoderno?*, Gamberetti, Roma, 1999, pp. 115-133.
- Didi-Huberman G., *Le Lieu Malgré tout*, «Vingtième Siecle», n. 46, 1995, pp. 36-44.
- Douglas L., *Shrunken Head of Buchenwald: Icons of Atrocity at Nuremberg* «Representations 63», Estate, 1998, pp. 29-6.
- Dubois P., *Au seuil du visibile: la questione du figural* in V. Innocenti (a cura di), *Limina/le soglie del film*, Film's Thresholds, Forum, Udine, 2004, pp. 137-150.
- Eley G., Grossmann A., *Watching «Schindler's List » : Not the Last Word*, «New German Critique», n. 71, 1997, pp. 41-62.
- Elsaesser T., *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodramma*, in «Monogram», n. 4, 1972; tr. it., Storie di rumore e di furore. Osservazioni sul melodramma familiare, ora in Pezzotta A. (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Quaderni di Filmcritica, 23, Roma 1992.

- Id., *Subject Positions, Speakin Positions: from Holocaust, Our Hitler, and Heimat, to Shoah and Schindelr'List*, in V. Sobchack (a cura di), *The Peristence of History*, cit., pp. 145-183, tr, it. (parz.) *Rappresentare l'irapresentabile: Olocausto vs. Heimat, Shoah vs. Schindler'sList*, in «Drammaturgia», n. 4, 1997.
- Id., *A mode of Feeling or a View of the World? Family Melodrama and the Melodramatic Imagination Revisited*, in Dagrada E. (a cura di), Il melodramma, cit., pp. 61-62.
- Eugeni R., *Lo spettatore-archivio. Cinema, memoria, modernità* in «Fata Morgana», n. 2, 2008, pp. 29-38.
- Fallace T. D., *The Origins of Holocaust Education in American Public School*, «Holocaust and Genocide Studies», Vol. 20, N. 1, 2006, pp. 80-101.
- Felman S, *The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah*, in Felman S. e Laub D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis*, *and History*, Routledge, New York, 1992, pp. 204-283.
- Foley B., *Fact, Fiction, Fascism. Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives*, «Comparative Literature» n. 4, 1982, pp. 330-60.
- Foucault M.., *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, in Bachelard S., (a cura di), *Hommage a Jean Hippolyte*, Presss Universitaires de France, Paris, 1971, pp. 145-172, tr. it., *Nietzsche, la geneaologia, la storia*, in Foucalt M., *Microfisica del potere. Interventi politici*, Einaudi, Torino, 1977, pp. 29-54.
- *Entretien avec Michel Foucault*, «Cahiers du Cinéma», n. 251-252, luglio-agosto, 1974, pp. 5-15, tr. it. in G. M. Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma, 1994, pp. 187-203.
- Gastaldello B., *Il "nuovo storicismo" negli studi letterari anglo-americani*, «L'Asino d'Oro», vol. 4., n. 8, 1993, pp. 4-18.
- Greenblatt S. J., *The Touch of the Real*, «Representation», vol. 59, 1977.
- Id., *CULTURE*, in Lentricchia F. and McLaughin T. (a cura di), *Critical Terms for Literary Study* (2 ed), London University Press, Chicago, 1995, pp. 225-232.
- Guens J.-P., *Pornography and the Holocaust: The Last Transgression*, «Film Criticism», n. 20, 1996, pp. 114-30.
- Habermas J., *Der Zeigefinger: Die Deutschen und hir Denkmal*, in «Die Zeit», 31.03.1999; tr. it. in Id., *Tempo di passaggi*, Feltrinelli, Milano, 2004, pp. 22-33.
- Hansen M. B., *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity*, in Charney L., Schwartz V., *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 362-492
- Id., *"Schindler's List" is Not "Shoah": Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory*, «Critical Inquiry», n. 22, 1996, pp. 292-312.

- Id., *The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism*, tr. it., *La produzione di massa dei sensi. Il cinema classico come modernismo vernacolare*, «La Valle dell'Eden», n. 4, 2000, pp. 17-37.
- Hartman G., *Art and Consensus in the Era of Progressive Politics*, «The Yale Review», vol. 80, 1993, tr. it., *Arte e consenso nell'era della politica progressista* in Fortunati V., Franci G. (a cura di), *Il Neostoricismo*.
- Harpham G. G., *Foucault and the New Historicism*, «American Literary History», vol. 3, n. 2, 1991, pp. 360-375.
- Hirsch M., *Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory*, in «Discourse», n. 15, 1993, pp. 3-29.
- Id., *Surviving Images: Holocaust Photograph and the Work of Postmemory*, in «The Yale Journal of Criticism» (spring 2001), pp. 5-37.
- Holub R., *Modernism, Modernity, modernisation*, in Knellwolf C., Norris C. (a cura di), *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume IX: Twentieth-Century Historical, Philosophical and psychological perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 277-287.
- Hume R. D., *Text Within Contexts: Notes Toward a Historical Method*, «The Philosophical Quarterly», vol. 71, 1992, pp. 69-100.
- Jay M., *Scopic Regimes of Modernity*, in Forster H. (ed.), *Visions and Visuality*, Bay, Seattle, 1988 pp. 3-38.
- King P., *Historical Contextualism: The New Historicism?* «History of European Ideas», vol. 21, n. 2, 1995, pp. 209-234.
- Koch G., *The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable. Notes on Claude Lanzmann' Shoah*, «October», n. 48, 1989, pp. 15-24.
- La Capra D., *Here there is no why*, in Liebman S. (a cura di) *Claude Lanzmann's Shoah*, Oxford University Press, Oxford – New York, 2007, pp. 191-229.
- Lanzmann C., *Le monument contre l'archive?* «Les Cahiers de médiologie», n. 11, 2001, pp. 270-276.
- Lastra A., *American Memory*, in Cometa M. (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004, pp. 55-61.
- Langford B., *You cannot Look at This: Holocaust Film on the Thresold of the Unrepresentable*, «Holocaust Studies», n. 3, 1999, pp. 23-40.
- Le Goff J., *Documento/Monumento*, voce dell'Encilopedia Einaudi (vol. V), Torino, 1978, pp. 38-48.
- Levi P., *presentazione* in Martellini G., (a cura di), *Le immagini di «Olocausto». Dalla realtà alla TV*, num. speciale del «Radiocorriere TV» n. 23. 1979.
- Meghnagi D., *La memoria del trauma nella costruzione dell'identità europea*, in Meghnagi S. (a cura di), *Memoria della Shoah. Dopo i «testimoni»*, Donzelli, Roma, 2007, pp. 71-82.
- Metz J.- B., *Tra la memoria e l'oblio. La Shoah nell'epoca della amnesia culturale*, in Baccarini E., Thorson L. (a cura di), *Il bene e il*

male dopo Auschwitz. Implicazioni etico teologiche per l'oggi. Atti del simposio internazionale (Roma, 22-25 settembre, 1997), Edizioni Paoline, Milano, 1998, pp. 52-61.
- Minuz A., *L'incommemorabile e l'irrappresentabile. Su un possibile confronto tra il cinema e l'architettura*, in «Close-Up», dossier *Cinema e Arti Visive*, n. 15, 2006, pp. 70-76.
- J Monod J.-L., *Abstraction et Iconoclasme. Un malentendu*, «Esprit», agosto, 1999, pp. 135-144.
- Montani P., *Fuoricampo*, voce dell'Enciclopedia del cinema Treccani, Roma, pp. 677-679.
- Pauly R. M., *From Shoah to Hoocaust: Image and Ideology in Alain Resnais*, *"Nuit et Brouillard" and "Hiroshima Mon Amour"*, «French Cultural Studies», n. 9, 1992, pp. 253-261.
- Pravadelli V., *Postmoderno e nuova spettatorialità*, «Bianco & Nero», nn. 550-551, 2004-05, pp. 247-257.
- Rawlinson M., *Adapting the Holocaust: Schindler's List, Intellectuals and Pubblic Knowledge* in Cartmell D. e Whelehan I., *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, Rouledge, London, 1999, pp. 113-127.
- Ricoeur P., *Architettura e narratività*, testo scritto per la XIX triennale di Milano del 1994, ora in P. Derossi, C. De Luca, E. Tondo (a cura di), *Architettura e narratività*, Unicopoli, Milano, 2000, pp. 9-19.
- Rivette J., *De l'abjection*, «Cahiers du cinéma», n. 120, 1961, pp. 54-55.
- Saltzman S., *"Avant-Garde and Kitsch" Revisited: On the Ethics of Representation*, in Kleeblatt N. L., (a cura di), *Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2002, pp. 53-64.
- Semati M. M., Sotirin P. J., *Hollywood's Transanational Appeal: Hegemony and Democratic Potential?* «Journal of Popular Film and Television», n. 26, 1999, pp. 176-188.
- Viano M., *"Life is Beautifuil": Reception, Allegory, and Holocaust Luaghter*, «Film Quarterly», n. 1, 1999, pp. 26-34
- Vitiello G., *Nazi-Sexploitation and the Holocaust as Cultural "Primal Scene"*, paper presentato a Cine-Excess: An International Conference on Global Cult Film Traditions, Londra, 3-5 Maggio 2007.
- M. Vernet, Le cinéma sans le cinéma ou de bon usage de l'archive, in Cinémathèque, n. 7, 1995.
- Wasser F., *Is Hollywood America? The Trans-nationalization of American Film Industry*, in «Critical Studies in Mass Commuincation», n. 12, 1995, pp. 423-437.
- Wildt M., *The invented and the Real: Historiographical Notes on "Schindler's List"* «History Workshop Journal», n. 41, 1996, pp. 240-49.
- Young J. E., *Germany's Holocaust Memorial Problem - and Mine*, «The Public Historian», Vol. 24, N. 4 (2002), pp. 65-80.
- Zizek S., *Camp Comedy*, in «Sight&Sound», aprile 2000 (http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/17/)

Quotidiani (articoli citati nel testo)

- *Trivialaizing The Holocaust* (E. Wiesel, «New York Times», 16, April, 1978.
- La politique hitlérienne d'extermination. Une declaration d'historiens («Le Monde», 21 febbraio, 1979).
- *Steven Spielberg face the Holocaust* (B. Weinraub, «New York Times», 12 dicembre, 1993).
- *A strong start for "Schinlder's List"* (B. Weinraub, «New York Times», 20 dicembre 1993).
- *La fin de l'exeption culturelle* (S. July, «Libération», 2 marzo, 1994)
- *La représentation impossibile* (C. Lanzmann, «Le Monde», 3 marzo 1994).
- *Visit Places from Schindler's List: Site of Schindler story repackaged as city of the film* (J. Borger, «The Guardian», 16 maggio, 1994).
- *Pour résister à Hollywood* (L. Tamairs, «Le Monde diplomatique», aprile, 1995).
- *Baci tra le stele dell'Olocausto. Berlino divisa* (P. Valentino, «Corriere della Sera», 2 giugno, 2005).
- *Pour en finir avec le mot "Shoah"* (H. Meschonnic, «Le Monde», 20 febbraio, 2005).
- *Ce mot de "Shoah"* (C. Lanzmann, «Le Monde», 25 febbraio, 2005)
- *Radiographie de l'Holocauste* (C. Lanzmann, «Liberation», 8 agosto, 2007)
- *Eisenman: Cari Italiani, così rovinate l'architettura* (S. Bucci, «Corriere della sera» 17 ottobre, 2007).
- *Armenian Issue Presents a Dilemma for U.S. Jewis. Debate Over Killings in Turkey's Past* (N. Banerje, «New York Times International», 19 ottobre, 2007).
- *Récontroverse: 1994, peut-on répresenter la Shoah à l'ecran ?*, «Le Monde» (S. Blumefeld, 8 agosto 2007).
- *The Death of French Culture*, «Time» (D. Morrison, 1 novembre 2007).
- *MPs press for a ban on SS camp "video nasty"* (M. Woolf, «The Sunday Times», 27 gennaio, 2008).
- *I Lager gemelli di Spielberg e il telecomando di Walzer non valgono la grottesca profezia di Bettauer* (G. Vitiello, «Il Riformista», 23 gennaio, 2008).
- *Le projet de parrainage de la Shoah contesté* (S. Le Bars, «Le Monde», 16, febbraio, 2008).