



La versione elettronica ad accesso aperto
di questo volume è disponibile al link:
<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/22453>

Copertina:
immagine tratta da *Schindler's List*, di Steven Spielberg.

Impaginazione:
Verena Papagno

© Copyright 2018

EUT Edizioni Università di Trieste
via Weiss 21, 34128 Trieste
eut@units.it
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEditioniUniversitaTrieste>

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

ISBN 978-88-8303-994-2 (print)
ISBN 978-88-8303-995-9 (online)

Il “corpo ebreo”
nel post *Shoah*
Memoria, estetiche,
sguardo (e nuove
stereotipie
dell’immagine)

Massimiliano Spanu

Sommario

7	1. Cosa si vede allo specchio?
13	1.1 Delimitazioni e cornici. Sguardi, corpi
43	1.2 Verità, o del vero (e, per converso, del falso)
74	2. Il problema della “verità” come battaglia nella visibilità dell’immagine. Ricordi, schermo, cervello (corpo)
77	2.1 Fotografie, fluttuazioni, holohoax
81	3. Ridare corpo, raccontare i corpi: stereotipie, rigurgiti, identità
92	3.1 Muri, scomparse, circolarità
105	3.2. Corpi simbolici, non solo corpi
126	3.3 Corpi psichici, contestatori, clandestini e revenants. Corpi della vendetta, corpi sociali, nazioni
133	4. Corpo/popolo/libro/narrazione. Conclusioni

“L’arte non riproduce il visibile,
ma rende visibile”.
“Ma l’effetto estetico è immaginario”.
“Sì, ma l’immaginario non è il
riflesso del reale, bensì
è il reale di tale riflesso”.
(*La Chinoise*)

“I have such a funny body”.
“And a Jew face”
“Yes. It’s true. I’ve got this typical diaspora Jew nose”.
(*People That Are Not Me*)

1. COSA SI VEDE ALLO SPECCHIO?

Nel tentativo di mettere a fuoco delle categorie generali, d’approntare degli strumenti adeguati, capaci d’avere ragione della complessa questione del *jew’s body*¹ – al cinema o, più in genere nell’audiovisivo del *post Shoah* – non si farà qui riferimento all’inaggrabile spartiacque temporale e storico-culturale fissato nell’Olocausto, bensì al limite infinitamente più impalpabile e posteriore riscontrabile nelle sue narrazioni, in particolare una tra queste: *Shoah*, film-fiume e capolavoro di Claude Lanzmann² del 1985. La collocazione temporale di quest’analisi ha più di qualche buona ragione, ovviamente, e trova rassicuranti riscontri in altri scritti e pro-

1 Cfr. S.L. Gilman, *The Jew’s Body*, London and New York, Routledge, 1991; oppure *The Jewish Body, Corporeality, Society, and Identity in the Renaissance and Early Modern Period*, in *Studies in Jewish History and Culture*, Volume: 17, a cura di Maria Diemling e Giuseppe Veltri. O anche M. Konner, *The Jewish Body*, Penguin Random House, 2009.

2 Oltre a *Shoah* Claude Lanzmann è autore di altre opere sull’Olocausto, tra le quali: *L’ultimo degli ingiusti* (2013); *Sobibor - 14 ottobre 1943, ore 16.00* (2001); *Un vivant qui passe* (1997); *Les quatre soeurs* (2018).

blematizzazioni sul “corpo”, in particolare quelle conseguenti all’avvento della cosiddetta *corporeality*³ degli anni Ottanta (la stessa dei torsi maschili, del *fitness-movie* o dello spot commerciale-pubblicitario, ma anche – solo per fare qualche esempio – della breve stagione del necrorealismo di Leningrado, del cinema parallelo di Yvgeny Yufit, dell’horror alla Jörg Buttgereit, del ritorno del cinema ballato – il *musical spectacle* prima americano, poi hongkonghese, o di marca Bollywood ecc.).

Non si guarderà allora (senza escluderne affatto la lezione, ovviamente) ai molti film che nella storia del cinema diano rappresentazione del “corpo” specificatamente “ebreo” – il che già sarebbe entrare nel tunnel delle stereotipizzazioni più ovvie – ma si cercherà di comprendere le ragioni, le motivazioni della sopravvivenza e resistenza, del successo della categoria di *jew’s body* e di tutti quegli stereotipi che l’accompagnano e reggono ai fini più differenti – di valenza ideologica spesso critica e opposta (ad esempio, nazionalismo sionista/antisemitismo, Shoah/Galuth, diaspora/Eretz Israel, sabra/gentile ecc.).

Non si guarderà allora ai film dell’immediato secondo dopoguerra hollywoodiano o europeo che, ovviamente successivi all’esperienza drammatica dell’Olocausto, risultino spesso espressione di codici, stili, attori o maestranze ancora ovviamente apparentabili a immaginari e sistemi produttivi precedenti, alle molte e diverse industrie delle temperie trascorse, quindi a linguaggi e modalità stilistiche del tutto *inadequate*. Non si farà riferimento nemmeno alla Nuova sensibilità (dal 1965, circa), cioè al cinema d’autore⁴ d’impronta cinefila e di stile Nouvelle Vague – o New American Cinema – che il film di marca ebraica del dopoguerra, quello israeliano in particolare, ha inaugurato a un certo punto della sua storia; non al nazionalismo eroico, né ai *burekas*, ai film popolari che provengono linguisticamente dal cinema nordafricano sefardita (pur realizzati principalmente da askenaziti) e che riprendono storie e modalità del raccontare tipiche del cinema medio-orientale, turco, siriano o egiziano. Non ci si concentrerà nemmeno sui film/documentari prodotti per conto dell’Agenzia Ebraica o per il KKL (Fondo Ebraico per il sostegno a Israele) né su quelli realizzati sui fondi d’organismi e istituzioni statali, ad esempio l’Histadrut, ascrivibili al

3 Riprendo il termine da un bel saggio di Amy Herzog, “Becoming-Fluid: History, Corporeality, and the Musical Spectacle”, in *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*, a cura di D. N. Rodowick, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2010, pp. 259-279.

4 Ad esempio, Uri Zohar, David Greenberg, Jacques Katmor, Avraham Heffner.

cosiddetto Realismo sionista (d'esempio e linguaggio quasi sovietico) e incentrati sul problema dell'integrazione, dell'insegnamento della lingua, della vita nei *kibbutz*, della costruzione nazionale, cioè dell'edificazione di città e della strutturazione dell'apparato militare.⁵

Ci si concentrerà, invece, su d'una ricognizione analitica e a campione che pensi a un audiovisivo (e quindi anche al film) come al frutto storico-estetico di discontinuità e interstitialità complesse, di *texture* metanarrative. Ciò in una percezione profonda e sottile che interpreti il testo cinematografico e l'audiovisivo in genere come luogo e materia di tracce, d'orme nelle "assenze" d'un piede, nelle cui rimozioni sia pur rintracciabile un'influenza narrativa di certo segno, una cultura dominante, una sensibilità che vi abbia determinato quale impronta in immagine. Un audiovisivo del quale si argomenti, quindi, la rilevanza storica, lo spessore politico, sociale; la genealogia, forse anche la pertinenza a esser considerato «immagine-tempo» e «riflesso estetico» di cui, certo, si possa discutere il concetto di qualche «specularità» del Reale, del quale s'interpretino non solo le storie ma anche la valenza e la specificità semantica, anche quando in negativo: ovvero la significanza nei propri rapporti con religione, storia, arte contemporanea, costume ecc. Tutto ciò, consapevolmente, nell'ovvia e ambivalente tensione dettata dallo statuto implicito dell'audiovisivo (in particolare, quello cinematografico), quello a produrre, dire, da un lato, la "lingua della realtà", e dall'altro quella della "finzione", della "messa in fabula".

Si tratterà, allora, di forme (audio)visive – cinematografiche, video artistiche, fotografiche, o *web oriented* – che almeno destabilizzino, si sottraggano alla tentazione d'una perenne "falsificazione": quella della forzatura delle periodizzazioni temporali, incentrate ad esempio sulla nozione platonica di Storia come *realtà, identità e verità*. Forme, certo, che assumano in carico certe diffuse necessità teleologiche, che replichino o riflettano, denunciino certe tensioni e istanze che culturalmente e politicamente il film sul *jew's body* ha rappresentato ieri, e che riproduce, continua a riprodurre, anche inconsciamente, oggi, nelle forme più disperate, tra ambiti e generi diversissimi⁶.

⁵ A tal proposito, si guardi all'eccellente volume a cura di Maurizio G. De Bonis, Ariel Schweitzer, Giovanni Spagnoletti, *Il cinema israeliano contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2009, edito in occasione della 45° Mostra Internazionale Nuovo Cinema (Pesaro 21-29 giugno).

⁶ Si pensi agli autori di critica della Nuova sensibilità, Menahem Binetszki, Ella Shohat, Nassim Dayan, Moshé Mizrahi: a questo proposito, si veda A. Schweitzer, "Dal Sionismo

Ci si riferirà allora a un campo d'indagine e d'analisi piuttosto indistinto e vaporoso che tuttavia, tra le differenze, appaia sufficientemente ed efficacemente interconnesso. Un *territorio* testuale ove sia possibile riconoscere similari sinergie di contenuti, di modalità e strategie enunciative che sottendano comunemente, efficacemente – anche nel farsi stile, scuola, standard – al funzionamento generale dei testi audiovisivi convocati. Immagini, performance videoartistiche, documentari e film che pur si distinguano, come *Shoah* di Lanzmann, per caratteristiche proprie e costitutive, di forza documentale reciproca, per una complessa, intrecciata e concreta capacità “veridittiva”; per una correttezza complessiva del racconto o dell'esempio che ne provengano, nella performance o nel dire filmico (testimoniato o non che sia) di fronte ai dati storici disponibili.

Si eviterà qui, al contempo, la nuova vertigine dell'infinita lista di film narrativi sul tema liberamente “ebraico”: perché già approntata e già ben studiata da molti altri testi eminenti, da studiosi esperti (da Andrea Minuz a Guido Fink). Si consideri soltanto il fatto che gli audiovisivi italiani riferibili in qualche aspetto al ristretto tema del “jew's” o “jewish body”, dal 1945 a oggi, sono, solo tra documentari e fiction, centinaia.

Prima di *Shoah*, dunque, avremmo forse potuto riferirci a *Le temps du ghetto* (1961) di Frédéric Rossif; prima ancora a *Nuit et brouillard* (1955) di Alain Resnais, o a *Holocaust* (1978) di Marvin J. Chomsky. Forse a *Kapò* (1959) di G. Pontecorvo: ma con il sorgere di diversi problemi, inerenti inevitabilmente alla fedeltà delle fonti convocate al fine della narrazione o della congruenza della rappresentazione dei registri e dei media di riferimento scelti per l'enunciazione e la produzione dei testi in questione. Si sarebbe potuto, per converso, fissare in *Jud Süß* – nelle vicende cinematografiche e smaccatamente pseudostoriche di Joseph Süß Oppenheimer, consigliere del Duca di Württemberg – il testo “negativo” per eccellenza, l'opera falsificante da cui muovere questa ricognizione, fissando proprio nella pellicola di Veit Harlan del 1940 un momento evidentemente esiziale, quello della più nota, romanzata e antisemita, miserabile stereotipizzazione dell’“ebreo”⁷. È noto, peraltro, come non più d'una settimana dopo la première tedesca del film di Harlan, il Reichs-

al «ritorno del rimosso»: cinema israeliano 1948-2000”, in *Il cinema israeliano contemporaneo*, op. cit., pp. 15-31.

⁷ Si rimanda a P.-A. Taguieff, *L'antisemitismo* (L'antisémitisme, 2015, Presses Universitaires de France, Paris), Raffaello Cortina Editore, Milano, 2016, che analizza ed elenca i



Jud Süß, di Veit Harlan.

führer-SS Heinrich Himmler ordinasse che nel corso dello stesso inverno il film fosse proiettato per tutte le SS e tutte le forze di polizia tedesche: questo a sottolineare come il film in questione fosse stato pensato, prodotto e fruito come mero, implicito strumento di propaganda ai fini della costruzione d'una nuova epica dell'odio nei confronti dell'ebreo.

In ogni caso, comunque, ci si troverebbe costretti continuamente a distinguere e a districarsi tra testi di “memoria letterale” e di “memoria esemplare” – per riprendere la vecchia distinzione di Tzvetan Todorov⁸ – tra immagini e situazioni di diverso “contratto testimoniale”, di diversa gradazione nella testimonianza.⁹ I frammenti d'immaginario trasmessi dai modi istituzionalizzati del discorso, quelli che ruotano attorno al campo concentrazionario o al genocidio, ai corpi che ne sono vittime e ai suoi sopravvissuti, provengono infatti da racconti, “allusioni” e “reminiscenze” di vario genere che Georges Didi-Huberman, nel suo *Li-*

grandi miti antiebraici con le loro narrazioni, attraverso le quali «gli ebrei sono stigmatizzati, patologizzati, bestializzati, criminalizzati o demonizzati.»

⁸ «La mémoire et ses abus», *Esprit*, 193, juill. 1993, pp. 34-44.

⁹ Cfr. P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci editore, 2017.

mage survivante. *Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*¹⁰ ascrive alla categoria dei «fossili in movimento»: quindi assai delicati, da analizzare con cura estrema. Per fare un esempio stringente, Ophir Levy, che Didi-Huberman cita, organizza la messe di materiali in tre grandi modalità: «l'imagerie, la *persistance* et la *rémanence*»¹¹. Schemi sotto il cui filtro ogni testo audiovisivo sul tema debba ricadere.

In *Shoah* di Lanzmann, le modalità su indicate sembrano perfettamente in equilibrio, compresenti, persistenti: o meglio, intrecciate e armonizzate al fine del rimanere, proprio per durare a monito, a *monumento*, come è stato detto del film e come ripetiamo oggi, appena giunta la notizia della dipartita del suo autore.

Shoah infatti è un film seminale. È molti film assieme in uno, vista la sua durata fluviale di 613 minuti: per statuto, quasi un'irrealizzabilità filmica. È la cristallizzazione della Memoria, la memoria stessa dell'ecidio, finalmente, nella sua veridizione fatta immagine.

10 Paris, Minuit, 2002, p. 202.

11 Hermann Éditeurs, Paris, 2016, pp. 12-14. Scrive Levy: «L'imagerie des "camps" désigne ainsi la répétition et le déplacement des principaux motifs de la déportation et du génocide qui, totalement décontextualisés, resurgissent au cinéma de façon plus ou moins déguisée. [...]».

Si tratta di sintomi profetici d'una condizione generale, quella del passato qui attagliato al presente, o al futuro. La *persistance* dei campi e delle loro immagini «désigne quant à elle, sur le modèle de la *persistance* rétinienne, la façon dont notre regard est irrésistiblement conduit à superposer des réminiscences concentrationnaires et génocidaires sur des phénomènes de la vie quotidienne. Ceux-ci peuvent avoir trait au corps humain (l'extrême maigreur, la maladie, les foules dénudées), aux infrastructures qui nous environnent (cheminées industrielles, trains, abattoirs) ou à des institutions frappées de soupçon par ceux qui estiment qu'elles partagent avec les camps de concentration une même logique intime de coercition et de déshumanisation (asiles psychiatriques, grandes entreprises). La *persistance* des "camps" révèle donc une certaine forme de contamination de notre perception du corps et du monde contemporains».

Infine, la nozione di *rémanence* «désigne la permanence d'effets liés à cette mémoire de la déportation et du génocide, alors même qu'il n'en subsiste plus le moindre motif identifiable dans les films où elle s'exerce. Elle se manifeste à même les corps, par le déchaînement d'une violence généralisée à leur endroit, par une floraison intrigante de corps nus qui, loin de toute érotique, prennent valeur de corps palimpsestes dont la blancheur même confesse le lien de recouvrement qu'ils entretiennent avec ceux des victimes de l'histoire (chez Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman ou Pier Paolo Pasolini. La *rémanence* des "camps" affecte également le tissu filmique, c'est-à-dire la forme et la structure des œuvres: perturbation de l'écoulement du temps cinématographique, dépression del la durée, figures de la reperion, altération qualitative des images et des sons (chez Marguerite Duras, Chantal Ackerman ou Alain Resnais)».

Che l'Olocausto sia stata una questione di "corpi" reificati e sottratti dello status d'essere umano o di "persona" (in quanto "soggetto di diritti", come ricorda Marina Sbisà) è tanto palese quanto difficile da concepire e ammettere. La Shoah fu l'infame crimine amministrativo e burocratico, prima, poi l'infinita tragedia di milioni di persone ridotte a *corpi* deprivati di tutto, a *cose*: certamente a corpi-cose, a corpi nudi, martoriati, indifesi, marchiati, abusati, soppressi. Ma fu, in primo luogo e originariamente, questione di "sguardo": amministrativo, politico-ideologico, quello che faceva e disfaceva quei "corpi", non più persone, che li obbliga all'inaffabile, eppure possibile.

Fu uno sguardo reificatore, disumanizzante, carico di narrazioni d'odio che scorgiamo, ad esempio, nelle testimonianze accolte da *Shoah* di Lanzmann, tra i cittadini della sua attualità (appunto, a metà degli anni Ottanta), alcuni compiaciuti perché intervistati, alcuni apparentemente freddi, distanti, crudeli o addirittura quasi divertiti nel narrare le tragedie cui assistettero, nel raccontare le violenze che afflissero le donne o gli amici di un tempo, i vicini di casa. Violenze che, d'altra parte, sono documentate precisamente dalle fonti fotografiche nei molti pogrom dell'Est europeo, quelli in Ucraina, Lituania, Polonia e Ungheria, ecc.

Si trattò d'uno "sguardo", d'una sua modalità (fredda, falsificatrice e omicidiale): per fare il trasposto esempio al cinema, quello espressionista del protagonista sadico e voyeur di *Spalovač mrtvol* (The Cremator, 1968, di Juraj Herz), col suo feticismo dei capelli, con la sua necrofilia e le teorizzazioni veterotestamentarie sulla purezza della polvere alla quale debba tornare il corpo. Un personaggio che suona a chi scrive come simbolo psicoanalitico perfetto dell'antisemitismo istituzionale.

O, indifferentemente, dello sguardo che ci aggredisce in una serie di fotografie scattate a Goebbels del 1933, frequentemente pubblicate e del tutto decontestualizzate su web (al fine, spesso, del solo *clickbaiting*) ove il ministro hitleriano è ritratto in un reportage celebrativo e i suoi occhi d'un tratto si sbarrano malevoli: consapevoli del fatto che Alfred Eisenstaedt, il fotografo che lo sta immortalando, è ebreo. Cosicché, indelebilmente, su quest'ultimo (e su di noi, interpellati attraverso l'obbiettivo) si fissano gli occhi del gerarca, in uno sguardo che, a rivedere quelle fotografie, trascolora in serie, mutando dal sollazzo sereno del contesto festoso all'odio più lampante e sfrenato.



Spalovač mrtvol.



Goebbels fotografato da Eisenstaed
- prima.



Goebbels fotografato da Eisenstaed
- dopo.

A riprova si sia trattato proprio *d'un modo del guardare*, diffuso e tangibile, basterebbe ricordare le recenti parole di Liliana Segre sullo “sguardo” dei suoi aguzzini impegnati nell’atto del selezionare chi dovesse vivere o morire (“sguardo” che Segre superò ben tre volte, come racconta).

Va ricordato anche il Primo Levi di *Se questo è un uomo*, quando leggiamo, ancora oggi, atterriti: «La SS, nella frazione di secondo fra due passaggi successivi, *con uno sguardo* di faccia e di schiena giudica della sorte d’ognuno, e consegna a sua volta la scheda all’uomo alla sua destra o all’uomo alla sua sinistra, e questo è la vita o la morte di ciascuno di noi». Sappiamo quali precedenti stereotipizzazioni, formalizzazioni, credenze surrettizie e scellerate, quali mitologie para-scientifiche e in particolare eugenetiche, diffuse in saggi accademici d’ogni parte del mondo, autorizzassero tra milioni di fanatici, tra persone altrimenti ordinarie, normali, “banali” (per usare la nota aggettivazione di Hannah Arendt riservata a Eichmann e ai suoi proseliti) quello stesso tipo di sguardo. Si può ben dire, allora, che l’Olocausto¹² sia concretamente, pur nella sua indicibilità narrativa e irrepresentabilità filmica (in certa parte dei casi paradossalmente parametrata e fissata proprio sullo *sguardo dei carnefici* che raffigurava le proprie vittime) un tema talmente basilare da risultare implicitamente degno d’un *genere* proprio, per quanto articolato in più sottogeneri cinematografici.

Molti, infatti, sono i film che trattano la persecuzione, a descrivere l’esplorazione più estrema dell’oscurità umana, in un vero e proprio “Retour au noir”¹³. Tuttavia, i soli film che narrino Shoah – per quanto realizzati e segnati dalla tragedia dello sterminio che si è fatto *stigma narrativo* dell’Ebraismo successivo ai campi di concentramento, quindi in relazione indissolubile col popolo *sopravvissuto* – non possono risolvere il problema della ricognizione contemporanea delle rappresentazioni del cosiddetto “corpo ebreo” al cinema, anzi.

Questo non solo per questioni assiomatiche o definitorie, che pure andrebbero problematizzate e puntualizzate, e che sorvoleremo, per

12 Ci si riferisce alla sua parte più sconvolgente e massiva, quella specifica e più viscerale, meno comprensibile, di persecuzione e deportazione degli ebrei, seppure l’Olocausto abbia riguardato anche Polacchi, Ucraini, Bielorussi, i prigionieri di guerra Sovietici, i politici antifascisti in genere, diffusamente i massoni, gli omosessuali, i miliziani anti-franchisti, i partigiani jugoslavi, i Rom in ogni dove, i disabili ecc.

13 Si fa riferimento al libro di Alain Fleischer, *Retour au noir. Le cinéma et la Shoah: quand ça tourne autour*, Éditions Léo Scheer, 2016.

evitarci di sconfinare in altro *mare magnum*. Si pensi però, a sollevare un'eccezione di per sé già irrespingibile e bastevole, alla natura del contributo che a questo proposito potrebbe provenire dalla cosiddetta "commedia ebraica", con le sue molteplici anime contrapposte: anime che sono quelle di "Boaz e Achab, Rut e Isebel, la Compagnia delle Indie e Karl Marx"¹⁴, magari anche quella ibridata nella parabola edificante (*meshe-lim*) e nel racconto sovranaturale (*vunder-may-seleck*) di origine yiddish, che difficilmente trova spazio acconcio tra i registri narrativi convenzionali delle pellicole sul tema, fatte salve le debite eccezioni, peraltro assai nobili¹⁵.

Si è qui consapevoli, inoltre, dello scivolamento complessivo delle rappresentazioni e dei significati veicolati dal tema del "corpo ebreo" dall'immediato secondo dopoguerra a oggi. Ad esempio, delle trasformazioni linguistiche e semantiche cui si è assistito proprio nel cinema italiano: dove *l'ebreo* – l'individuo di quel popolo ebraico così a lungo essenzializzato e destoricizzato, ridotto a canone o entità astratta, disumanizzato anche durante la ricostruzione del secondo Dopoguerra – parrebbe assimilato, in parte sostanziale almeno, all'iconografia cattolica precedente di marca strettamente "cristologica" o "martirologica", spesso antisemita. Si pensi, per fare un buon esempio, al Gassman (Gassmann) de *L'ebreo errante*, 1948, di G. Alessandrini, cioè, a un personaggio Lux di amplissima distribuzione e consumo e a una narrazione che lo assuma come sospeso tra le rivendicazioni della nuova civiltà, quella

14 E. Levi, *L'anima ebraica*, 1979, citato nel bel saggio di F. Tassi, *La luce della fantasia nella notte del nazismo*, "Cineforum" 381, pp. 33-36.

15 Come nel caso del geniale *Train de Vie*, 1998, di Radu Mihăileanu, con i dialoghi italiani di Moni Ovadia: ebrei e zingari si autodeportano su un treno che è espediente e mezzo per raggiungere la salvezza. Così recitano la parte di loro stessi, gli ebrei, ma anche quella dei nazisti che li tengono prigionieri, nel tentativo estremo di sfuggire ai veri persecutori grazie alla burla di *Shlomo il matto*. Nonostante il registro fantastico del film, si tratta di storia non molto diversa da quanto ipotizzato e messo in atto da Eugeniusz Sławomir Łazowski e da Stanisław Matulewicz, medici che scoprirono come la persona cui fossero iniettati batteri morti del tifo esentematico avrebbe prodotto gli stessi anticorpi d'un vero malato, restituendo così il risultato *falso positivo* al test della malattia. "Risultava chiaro che questi falsi-positivi potevano essere utilizzati come una forma di difesa dalle politiche del governo di occupazione tedesco", spiegò in seguito Łazowski. Lo stesso Łazowski credè dunque una falsa epidemia di tifo a Rozwadów; i nazisti, che temevano il tifo tanto quanto il nemico stesso, soprattutto dopo l'ecatombe dovuta al tifo nella Prima guerra mondiale, non fecero prigionieri tra i "malati", preferendo isolarli. La zona fu interamente interdetta, e si calcola che vi si salvarono circa 8000 ebrei lì rifugiati.



L'ebreo errante, di Goffredo Alessandrini – locandina.

degli esiliati, dei torturati e dei morti, eppure ritratto tra i riverberi stilistici e nella cornice dei linguaggi del Fascismo precedente.

Fascismo e regime, pur sconfitti, furono linguisticamente, iconograficamente ancora in essere nelle retoriche nazionalpopolari del cinema italiano del dopoguerra: nei loro toni asfittici e meccanicamente serrati, tra iconografie tradizionaliste, accenti folkloristici, autarchici o strapaesani che fossero stati. Cosicché il corpo dell'ebreo di Alessandrini, ad esempio, è sì trasportato sulla collina come un Cristo deposto, ma ritratto quasi capovolto, a testa in giù. Giace su un carretto che si avverte bozzettistico, rusticano, e la metafora, se possibile, suona assai disturbante, anche nell'ipotesi che Alessandrini abbia voluto connotare così il corpo che proprio il cattolicesimo gli avesse voluto assegnare.

Se nell'immediato dopoguerra "l'ebreo" rimane un corpo narrativamente da re-inventare, le trasformazioni continue del cinema della post-modernità segnano i corpi ebrei come transnazionali, diasporici, mitologici e disobbedienti, come conflittuali al punto del loro farsi talvolta ingannevoli, vindici o addirittura leggendari, fantasmatici. Ancora oggi è il caso, per fare un solo esempio *mainstream*, de *Il bambino con il pigiama a righe*, 2008 di Mark Herman, adattamento per il grande schermo dell'omonimo romanzo di John Boyne, dove Shmuel, il bambino di Auschwitz, riesce a convincere Bruno, figlio dell'ufficiale nazista, ad accompagnarlo



Il bambino con il pigiama a righe, di Mark Herman.

nella ricerca del proprio padre scomparso all'interno del campo. I due, ovviamente, sono subito rastrellati e finiscono nelle terribili docce.

Il tempo, dunque, è passato, eppure la rappresentazione trascolora nel fiabesco-orrifico e nell'irrisolto storico: ad Auschwitz c'erano forse bambini d'età inferiore agli otto anni che circolassero liberi per il campo? O erano regolarmente e immediatamente uccisi perché inadatti al lavoro se non, addirittura, affidati a Mengele per le sue mostruose sperimentazioni?

Ci si poteva avvicinare al filo spinato, alle reti di recinzione – presso le quali i due chiacchierano e giocano – senza essere mitragliati? Si

poteva scavare un buco sotto di esse? Insomma, Shmuel è vivo, è carne, esiste o è senz'altro l'agente, il fantasma, il *corpo ebreo* derealizzato e fantasmaticizzato, *mot d'ordre* della più inadeguata *nemesi* filmica?

Dire di "corpi ebrei" al cinema significa, assai frequentemente, trattare di corpi inautentici, spesso d'indefinitezza storica assoluta, ascritti da un lato al consueto registro drammatico con cui sia lecito affrontare tali significati (eppure a questi significati già insubordinati, strumenti soventemente d'un cinema globalizzato e d'*entertainment*) e dall'altro risolti esclusivamente nei forti stereotipi della "vittima fragile e poetica", dello *chaluz* (pioniere), del *sabra* (dell'ebreo "autentico", nato in Israele), dell'eroe dello Stato-nazione da erigere, del resistente, dell'artista, ecc..

Sono corpi, insomma, che dagli anni Settanta in poi assumono su di loro le odierne traiettorie del senso di marca specificatamente televisiva, tra il quotidiano dell'insignificanza e il simbolico generalista più ovvio e corvivo, collocati ad Auschwitz o nel mezzo della Rafle du Vél' d'Hiv', nel ghetto di Varsavia o in un teatro berlinese, ma quasi indifferentemente. Sono corpi troppo spesso interscambiabili, funzionali a logiche economiche e d'*exploitation*, a ideologie e paradigmi che rispondono direttamente al nuovo ordine: quando personaggi provenienti troppo direttamente dalla realtà, si affievoliscono nel farsi astrazioni esemplari, gestibili secondo le più stringenti logiche, appunto, delle narrazioni dominanti e dell'*entertainment*.

Quella del *jew's body* è immagine alla ricerca d'una qualche avveduta, consona rappresentazione che rispetti ed esprima in termini sufficientemente onesti l'irrappresentabile e l'eccezionalità delle sue dolorose vicende, pur asservita a registri convenzionali e toni "medi". I suoi sono, nella regola, film uniformati su fisicità culturalmente, spettacolarmente tradizionali (si pensi allora agli scritti di Ben Zion Dinur e Shalman Shazar, ove sionismo è continuità nella storia, corpo sociale nelle istanze millenarie, non solo la risposta politica nazionale alla distruzione subita). Fisicità, dunque, atte all'aggancio dello spettatore, non certo a turbarlo. Ovviamente, belle fisicità.

L'immagine cinematografica d'un "corpo ebreo", allora, verrebbe dalla necessità di accesso alla Verità e al suo metodo; contemporaneamente, da una diffusa, sfuggente modalità che imponga la messa all'angolo di ogni veridizione possibile, in una resa inevitabile alla mimesi, allo spettacolo e alla trasformazione. Si tratta della stessa manipolazione, forse, di quella stessa avversione per una verità che non si desidera più; d'una

rimozione silentemente, elegantemente e ferocemente borghese, contro cui si batte ad esempio il procuratore Bauer (Burghart Klaussner) per il processo Eichmann in *Lo Stato contro Fritz Bauer* (2015) di Lars Kraume. Come conseguenza evidente della cortocircuitazione di cui si è detto, l'immagine recentissima d'Israele in *The Workshop*,¹⁶ di Gilad Ratman, pare chiara metafora dell'erranza del corpo ebreo, essendo risolta nel viaggio immaginifico, estetico e ipogeo dei corpi, d'una comunità di persone che percorre un tragitto in dimensione del tutto sotterranea, così costretta per esprimere le proprie valenze e specificità.¹⁷

Ariel Schweitzer ha ben saputo, nella sua analisi, rintracciare e indagare questo tipo d'immagine sfuggente, celata, e qui se ne condividono appieno le risultanze.

Le caratteristiche del "corpo ebreo" che Schweitzer descrive sono: 1) quelle derivanti dai rapporti in essere tra religione e mondo laico (come se il "jew's body" scaturisse *specificatamente* da questa dinamica infinita-

16 Installazione multi-canale site-specific per il Padiglione di Israele nella Biennale d'Arte 55. Si mette in scena un gruppo di persone che entra in una caverna per uscire, dopo un lungo percorso sotterraneo, da un buco nel pavimento stesso del Padiglione di Israele.

17 Si veda <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=39723&IDCategoria=204>
«Progettato nel 1952 da Zeev Rechter, padre fondatore dell'architettura modernista israeliana, quest'anno a occupare il Padiglione sarà il progetto *The Workshop*, opera dell'artista Gilad Ratman, nato a Haifa nel 1975, di casa a Tel Aviv, e un background di studi a Gerusalemme e alla Columbia University di New York, con un trascorso espositivo che va dal Museum of Contemporary Art di Chicago, la Biennale di Herzliya, in Israele, il Garage di Mosca e il PS1 New York. Premio Anselm Kiefer assegnato dalla Fondazione Wolf nel 2011 e anche sul podio dell'Art Matters Grant, l'anno precedente, *The Workshop* è un'installazione video site-specific nello stile di Ratman, che lavora spesso distorcendo e interrompendo la narrazione come un modo per esaminare l'attrito tra il reale e immaginario. L'opposizione tra i modelli universali di comportamento umano, definito attraverso il linguaggio, la nazionalità, il governo o altri tipi di rappresentazione, è un problema fondamentale nella poetica dell'artista, che spesso si muove attraverso gesti di resistenza e di lotta.

The Workshop documenta il viaggio di una comunità di persone da Israele a Venezia, attraverso una presentazione di video, installazioni, suoni e un intervento fisico nel tessuto dello stesso padiglione che però non è lineare, riflettendo sulla Biennale come modello utopico di connettività tra nazioni. Ratman mostra un mondo in cui il transito può avvenire attraverso le frontiere nazionali in un contesto di reti libere, che passa inosservato e non identificato. Una "clandestinità" operativa in piccole comunità in una fase utopica, pre-sociale e anche pre-linguistica, come quelle ricorrenti proprio nei "soggetti" raccontati da Ratman. Curata da Sergio Edelsztein, direttore e capo curatore del Center for Contemporary Art di Tel Aviv, anche quest'anno Israele non poteva fare a meno di sobbarcarsi, in qualche modo, il proprio "percorso".»



Lo stato contro Fritz Bauer, di Lars Kraume.

mente declinabile e complessa); 2) quelle relative al rapporto – o meglio, allo scontro culturale, politico, sociale e militare – che potremmo genericamente definire “del conflitto arabo-palestinese”, ancora politicamente in essere in ogni dove, in ogni manifestazione o celebrazione della Memoria, non solo in terra di Palestina; 3) quelle derivanti dalla ferita aperta, insanabile di Shoah, della Memoria, nel suo essere vibrazione infinita e diapason complesso tra Storia, mondo ebraico e società contemporanea; 4) quelle della fisicità, dell'*eros* o più genericamente della sensualità, declinata nelle questioni di genere, del mondo gay e LGBT (si pensi soprattutto al cinema di Amos Guttman e Eytan Fox), della sessualità,



The Workshop, di Gilad Ratman.

delle questioni legate soprattutto all’emancipazione della donna, ente e personaggio, attante e funzione narrativa avvertita ancora oggi come disassata, *caotica* e scandalosa nella pur emancipata, financo ultramoderna società israeliana (ma, spesso, ritratta sotto tacco tradizionalista).

Vi sarebbe poi 5) la questione della definizione del *jewish body* inteso come origine e oggetto d’uno *sguardo* proprio (non solo quello che lo ghettizzi, lo avversi o lo esalti, ma più propriamente quello d’un autonomo e obiettivo “punto di vista” fisico e culturale), cioè quello dello stesso “spettatore ebreo”, problema al quale accenna Guido Fink nel suo

*Non solo Woody Allen: La tradizione ebraica nel cinema americano*¹⁸ quando, nell'ultimo capitolo del volume, intitolato "Al cinema, nel buio... per un identikit dello spettatore ebreo" si disquisiscono questioni che si ritengono fondanti ma che qui come là non sono affrontate appieno. Tra queste vale la pena ricordare quella per la quale Hollywood – come dire il cinema stesso – sarebbe creazione legata interamente alla cultura dello *shtetl*. Una cultura dominata da cinque figure paterne, come si recita in una vecchia commedia satirica del 1987 di David Mamet, di cui Fink riferisce citandone almeno quattro: Mayer, Warner, Fox e Chaplin.¹⁹ Non è un caso che il personaggio perfetto dell'ebraismo cinematografico – nel quale lo spettatore di Broadway, molto spesso *ebreo*, possa di conseguenza rispecchiarsi appieno – per Fink è *Zelig* di Woody Allen: Leonard Zelig perché *personaggio vuoto*, narrato nella forma di un pseudo-documentario e sostanziato dal riemergere delle memorie familiari di ognuno, quand'anche si rimanga sconcertati nel vederlo ritratto alle spalle di Adolf Hitler, immemore, perduto, infine, ancora una volta, adattato.

Ne deriva, allora, l'idea di un "corpo ebreo" *rappresentato* che, solo come aggregato di parti e differenze d'infinita complessità e sfumatura – incarnazione d'uno sciame di tipicità, di paesi, di lingue e d'anime distinte – mantenga, anche oggi, una propria vagheggiata identità, la tensione alla coesione che ha simbolo primo nella propria dimensione religiosa e nella dispersione delle proprie etnicità, ma che proprio attraverso le proprie narrazioni si rinsalda. Il corpo ebreo commisura costantemente la propria plausibilità estetica alla necessità identitaria, atta in fin dei conti alla sopravvivenza storica in un mondo che l'ha sempre, irriducibilmente avversato. Mondo che anche quando d'appartenenza intrinseca e implicita, anche quando società o nazione di legittimo approdo (l'Israele dei *tsadikim*, dei virtuosi, società "a una dimensione" opposta a tutte le altre nazioni del mondo, *appartenenza*, o *hummot haOlam*) non sempre ha concesso spazio e giustizia particolare all'integrazione e alla rappresentazione dell'ebreo che a quelle narrazioni e concezioni non apparisse adeguato, o utile: e si pensi, a proposito, agli ebrei dei paesi

18 Marsilio editori, Venezia, 2001.

19 Mancherebbe evidentemente Carl Laemmle, nato nel 1867 nel quartiere ebraico di Laupheim, nel Württemberg.



Zelig, di Woody Allen – Leonard Zelig tra le fila dei fedelissimi di Adolf Hitler.

arabi, agli stessi scampati ai lager di cui riporta Oren Yiftachel, in *Nation-Building and the Division of Space in Israeli "Ethnocracy"*.

Frutto d'una serie di curve di visibilità e d'enunciazione, molteplicità nelle quali operano processi di vario genere, il corpo ebreo in immagine è concetto assimilabile a quello di "dispositivo" (foucaultiano, deleuziano). È concetto che al cinema e nella videoarte subisce un'evidente propensione centrifuga di natura politico-culturale (soprattutto nelle nuove generazioni di filmmakers) per la quale i maestri dissidenti e apolidi delle generazioni immediatamente precedenti, assieme ai giovani israeliani e arabo-palestinesi dell'oggi, appaiono univocamente in netta polemica con i miti fondativi, con l'ethos e gli organismi nazionali, con le loro

politiche. Questo, in particolare, verso i simboli narrativi del passato: in assoluta polemica, ad esempio, con le identità maschili forti, muscolari, inossidabili e patriarcali del progetto culturale sionista legato alla figura dei giovani *sabra*, i nuovi nati in Israele, discendenti di askenaziti. Si tratta di autori in polemica, cioè, con una certa tensione politico-culturale a rimuovere, ove possibile, le figure “sbagliate” del corpo ebreo passato (l'ebreo della Diaspora, la donna sefardita palestinese, l'omosessuale, la donna che si sottrae alle regole familiari, l'intellettuale non allineato, ecc.). Il “corpo ebreo” ultimo, in tal senso, torna ad assumere il valore della fragilità e della dispersione, in netto contrasto con il sionismo tradizionale. È un corpo che esprime una certa attitudine al ripiego, all'umanitarismo, alla *resistenza* etica e civile: quotidiana, sommessa e non più atavica, o epica, non più eroica, come ebbe a essere nel pensiero di Nordau, nell'arte di Arthur Szyk e di William Gropper, nella poesia di Nahman Bialik, nelle litografie di Jack Levine, insomma nell'agiografia dei *fighting Jews* alla Mordecai Anielewicz e nell'elezione del Warsaw Ghetto ad esempio iconografico eroico, adatto ai messaggi nuovi, per i quali d'ora in avanti si sarà capaci di reagire a ogni furia devastatrice.

Non è facile scrivere del corpo. È più facile parlarne per immagini fotografiche, filmiche, televisive, o poetiche. Il corpo porta con sé un “valore di immagine” sintetizzante molto forte che resiste alla scomposizione negli elementi di una scrittura analitica.

Così scrive Antonello Sciacchitano ne *Il corpo pensante*,²⁰ ove ne descrive la condizione implicita definendola “Una situazione infelice”, e osserva ancora:

Nella sua biofilosofia, in particolare nell'ultimo saggio, *Profanazioni* (2005), Agamben riferisce l'enigmatica unità del corpo al “valore di esposizione” (Ausstellungswert), terzo valore rispetto ai due valori d'uso e di scambio. Tanto basta, a distanziare la nozione di corpo da quella di oggetto. Il corpo non è solo oggetto. L'oggetto si usa e si scambia, ma solo provvisoriamente, prima dello scambio, si espone sul mercato. Il corpo, invece, normalmente si usa, difficilmente si scambia e perennemente si espone. Si scambiano i corpi, non il corpo. La televisione mostra lo scambio quasi quotidiano di prigionieri e ostaggi, ma resta impossibile al soggetto, se non per gioco, per esempio nella mascherata o nel travestimento, cambiare il proprio corpo con quello

20 Cfr. A. Sciacchitano, *Il corpo pensante* in “aut aut”, 330, apr-giu 2006 pp. 73-93.

dell'altro. Per la fenomenologia della percezione il punto è acquisito. *Il corpo è visto prima che possa vedere e vedersi. Quando il corpo vede, vede da un punto in cui non si vede. Ciò rende la sua esposizione originaria, alienante e definitiva.*²¹

Così, tra le possibili rappresentazioni schizoidi, sincere o manipolate, nazionali e biocapitalistiche (Vanni Codeluppi), di corpi-oggetto, di corpi reificati, recenti e passati; tra le infinite questioni estetiche inerenti alla veridizione e alla falsificazione, da Platone a Nietzsche, da Merleau-Ponty a Orson Welles, da Deleuze a Paolo Bertetto, o Luciano Parinetto, ecc., ci s'imbatta in immagini che sfiorano le più ardite rarefazioni estetiche o che recano inscritte in sé – in realtà da sé costitutivamente alienate – la propria dimensione ormai meramente convenzionale, linguistica e narrativa, la propria natura tecnologica e specificatamente mediatica, *meta-*, ove a esser smarrito, infine, è proprio il corpo: si pensi, ad esempio, alle immagini fotografiche di Michal Rovner che in *Outside* (1990-1991) trasforma l'immagine centrale d'un capanno di beduini del deserto israeliano del Negev e la modifica in dimensione e colore, da Polaroid a stampa manipolata coloristicamente, sino a estenuarne il contenuto, in un processo palesemente *ready made*. Rovner inquadra un capanno nel deserto, dunque, ove non v'è traccia dei corpi che l'abitano.

Ancor più specificatamente al nostro discorso, nella serie fotografica *Decoy* (1991) Rovner trasforma immagini di radar e telecamere di sorveglianza per creare "fotografie" (in stampa cromogenica) di persone, gruppi di corpi indistinti, sfuocati; con il progetto *In Stone* apparenta immagini di corpi che si tengono per mano a lettere, parole, segni tipografici, quasi i corpi fossero messaggi criptici, narrazioni segrete, racconti cifrati; oppure, in *Data Zone, Cultures Tables*, a batteri in coltura, a bastoncini di DNA in provette o vetrini per microscopio; in *One-Person Game Against Nature* (1992-93), ritraendo corpi galleggianti nel Mar Morto, dialettici alla vita, al nulla che li sospende; e in *Histories*, installazione del 2011 al Louvre, indagando il concetto d'identità e di limite, di comunanza tra *corpo ebreo e arabo*, costruendo due monumentali installazioni in pietra a pianta quadrata, Makom II e Makom IV (in ebraico, "spazio"). Le pietre, raccolte a Gerusalemme, Hebron, Betlemme e in Galilea, provengono da case distrutte, israeliane e palestinesi, indifferente. Al contempo, con un netto passo indietro, Rovner s'impone

21 A. Sciacchitano, *ibidem*.



Makom II e Makom IV, di Michal Rovner.

una rispettosa presa di distanza dal proprio processo creativo quando, incaricata della permanente *Traces of Life. The World of the Children* per il Blocco 27 del Auschwitz-Birkenau State Museum, mette in mostra il ricalco, il messaggio dei disegni dei bambini: alcuni tra i disegni che ci sono giunti dal milione e mezzo di bambini soppressi in Shoah.



Traces of Life. The World of the Children.

Sono semplici, infantili segni a matita, eppure esplosioni di senso che narrano tragedie di corpi, di carne e psicologie, di famiglie, di fanciulli minacciati e separati dai propri cari, picchiati, annientati. L'occhio dell'artista israeliana, qui, riconosce nel segno minimale la massima e più potente espressione della tragedia infinita di Shoah, il rimando ai fatti concreti dei bimbi attraverso i loro linguaggi e segni.²² Ai quali è

²² Di cui David Grossman ha così scritto: "One million five hundred thousand Jewish children were murdered in the Shoah. Man will never be able to face this fact with full comprehension. Every child was at the dawn of life. Each one was an entire world. They



Border, di Michal Rovner.

normale e doveroso ripensare con assoluta umiltà, come si rilegessero le pagine ammonitrici dei loro diari, quelle di Ephraim Shtenkler, di Janina Heshele, di Eva Heyman, di Yitskhok Rudashevski, Macha Rolnikas, Mary Berg, Moshe Flinker, Kim Malthe-Bruun.²³

Rovner utilizza l'audiovisivo, dunque, per rappresentare corpi scomparsi, anonimi e anonimizzati, corpi prigionieri, serrati da sguardi politici, o scientifici, corpi di animali, così come vediamo in *Mono-prints of Birds* (1998). Nel suo video *Border* (1996-97) l'artista documenta il proprio tentativo di varcare fisicamente il confine con il Libano. Si tratta del resoconto d'un "corpo ebreo" (uno dei *molti* corpi femminili d'ultima generazione che tematizzano questa condizione di costrizione psicologica), corpo prigioniero della propria identità culturale e na-

were mere children when they saw, in the flesh, how people, families, and humanity itself were torn to shreds. Most of the children who perished left no trace. Very few of their diaries, letters and drawings survived.

The artist Michal Rovner has brought back to life, line by line, drawings made by children during the years of war and annihilation. Fragile yet strong, these pencil drawings glimmer from the walls of the barrack, signals sent to us from the childhood swept away and lost in the Shoah. As we look at them here, in Auschwitz, we can sense how art is the place where life and its loss may exist together. For a moment we can imagine, beyond the drawing, the child who drew it – pencil in hand, tongue clenched, deep in thought. We feel the effort to render a bird precisely – a house, the soldiers, the empty baby carriage. The trains. At the same time, a storm was wild in the world, the work of the Nazis and their collaborators, murdering millions of people, indifferent and blind to the uniqueness of every one of them, finally erasing the child with the pencil too. In a mixture of childhood innocence and bitter disillusion, the children bequeathed us memory and testimony, preserving fragments of the most horrible picture ever devised by man."

²³ Si veda, a questo proposito, *Ragazzi in guerra e nell'Olocausto. I loro diari segreti* (*Children in the Holocaust and World War II*, 1995), a cura di Laurel Holliday, Marco Tropea Editore, 2008.

zionale, all'incontro con l'altra dimensione statuale (che, ricordiamolo, l'avversa e la dichiara nemica). Poi, si giustappongono immagini di grande bellezza, libertà naturalistica e apertura di spazi, con lo scarno, rozzo *footage* delle pratiche operative, militari e civili, al confine.

Con ciò Rovner riscopre un crisma fondamentale, forse la sostanza stessa *dell'essere ebreo*: la negazione che lo sguardo dell'Altro esercita sul proprio corpo; e attraverso tale negazione, l'impedita e concreta molteplicità d'identità, di provenienza e di generazione, di sangue familiare e generazionale, cioè la riduzione a uno, all'identico e indistinto, all'astrazione, al fantasma.

Sempre più frequentemente, a ogni buon conto, si tratta delle opere d'artiste e d'artisti che paiono proiettati evidentemente alla rinuncia d'uno status definitorio convenzionale – uso un termine già usato da Fink – *d'ebraicità*, uno status che in passato fu condizione bastevole e amministrativamente funzionale alla successiva ghettizzazione, concentrazione, deportazione e distruzione dei corpi;²⁴ che poi fu ampiamente finalizzata, per esatto contrario, alla definizione d'una nuova epopea, quella d'una “salvifica” difesa della Patria, della Nazione ebraica in terra di Palestina. Lo stesso rosone di senso è anche funzionale a rappresentare le frizioni causate da una certa politica interna in Israele: s'è incarnato, ad esempio, in intenti politici smaccatamente nazionalistici e d'esclusione, di contrapposizione più o meno propagandata, più o meno attuata, spesso veicolata comunicativamente come “resistenza” o “autodifesa”; addirittura, come difesa culturale e geopolitica in rappresentanza del “mondo democratico” tutto, in prima linea nei conflitti con i conclamati nemici passati del mondo panarabo, oggi addirittura nelle assai meno edificanti manovre sulla questione palestinese. Questione che è perennemente irrisolta, a causa dell'occupazione dei Territori, dell'embargo di Gaza, della costruzione dei muri, della segregazione decennale dell'Altro.

Di qui, ad esempio, la riflessione di *Esther* (1985) di Amos Gitai: il film è pellicola ancora ampiamente sconosciuta, quasi rinnegata in

24 Si pensi solamente all'infame prima pagina del Corriere della Sera del 3 settembre 1938, a resoconto d'uno dei più sordidi passi nelle politiche di segregazione, che intitolava: “Il Consiglio dei Ministri per la difesa della razza. Insegnanti e studenti ebrei esclusi dalle scuole governative e pareggiate”. E poi: “I giudei cesseranno di far parte delle Accademie e delle associazioni di scienze, lettere e arti – Il Gran consiglio preciserà globalmente la posizione degli ebrei nella Nazione”.



Esther, di Amos Gitai.

Israele, non a caso ispirata al *Libro di Esther* del Vecchio Testamento, ove si racconta degli Ebrei vittoriosi di Scusa, nell'antica Persia. Che una volta liberatisi, dopo le persecuzioni di cui furono vittime, si vendicano generando nuovi massacri.²⁵

Tuttavia, quei “corpi ebrei” sono oggi, infine, ascritti ad altre condensazioni ideali, assoggettati alle drammaticità delle crisi, delle contaminazioni visual-culturali contemporanee. Essi paiono costretti a immaginari artificiali o ludici, transnazionali, e in perenne tensione nelle rappresentazioni/narrazioni tra: a) i mezzi di comunicazione di massa, disciplinati sui registri del *mainstream*; b) le autodefinizioni culturali e tradizionaliste, etniche e auto-stereotipiche; c) i reflussi delle vecchie tensioni comunicative delle politiche, nell'equilibrio impossibile tra la “risposta adeguata” se, e solo se “motivata”, e la tentazione dell'affondo militare definitivo, violento.

Sono tutti punti e versanti del dibattito per i quali, ancora oggi, l'essere ebreo al cinema pare luogo, tema, oggetto di schematizzazioni travisanti e refrattarie a un'analisi serena. Schematizzazioni talmente banalizzanti da diventare, purtroppo, perfettamente paradigmatiche. Soprattutto, il *jew's body* ripropone la questione fondamentale del corpo e della soggettività nell'era dell'indistinzione feroce tra politica e vita, tra

²⁵ Cfr. S. Toubiana, *Il cinema di Amos Gitai. Frontiere e territori*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.



Carne di ebreo, di Renzo Vespi gnani.

bíos e zoé. Si pensi, a questo riguardo, e per fare un solo esempio che sembra eclatante, alla passata, anche nobile ritrattistica neofigurale di Renzo Vespi gnani, alla sua “Carne di ebreo”, ai suoi “Tatuaggi”, ai “Vecchi nel ghetto” o ai “Passanti a Varsavia”, cioè a quello che Dino Buzzati chiamò “Il grande Sabba di Vespi gnani”,²⁶ opera descrivibile con una parabola estetica, un tragitto esperienziale e artistico che Marziano Bernardi descriveva “dal neorealismo alla *belle-époque* felliniana”, con i torsi, le gambe, i corpi tatuati, segnati e lassi dei deportati, che sono di nuovo muscolati, anziani, venosi, ingrassati centurioni, già reduci e scampati, neo-neoclassici e quindi *post*, posteriori alla tragedia, ancora fascisti-cheggianti. Funzionali e ascrivibili, però, a un discorso politico antifascista, ma di stile paradossalmente celebrativo, alla *vecchia* maniera.

Su questo stesso tema, pare opposto per modalità innovativa, la proposta artistica contemporaneizzante in mattoncini di Zbigniew Libera con il suo terribile, perverso *Lego Concentration Camp* (1996): appunto, un campo di sterminio in scala, con i morti nella fossa, che è costruito con il ben noto gioco per bambini.

²⁶ “Il Corriere della Sera”, Milano, 6 maggio 1969.



LEGO Concentration Camp, di Zbigniew Libera.

Nel costante elastico estetico e culturale tra tradizione e transnazionalizzazione ludica contemporanea, di cui si è fatto e si farà cenno, si verifica piuttosto facilmente come nei film sul *jew's* o *jewish body* che dir si voglia cambino i progetti informanti e originari dell'immediato dopo-Olocausto. Sono mutate (è un'ovvietà) le *strategie narrative nel narrare*, del produrre, del recitare e distribuire, dello stesso fruire i discorsi sulla materia di cui si dibatte; ma, in particolare, sono mutati i presupposti culturali per narrarli. Tali temi sono riferiti *al* e *dal* cinema, spesso (ma non sempre) ossequioso del "corpo ebreo" inteso come "corpo spirituale culturale" o d'appartenenza sociale, come "corpo nazionale" e anche come "aspetto fisico" (nell'accezione tipica dell'ebreo "debole" o in quella prevista *ab origine* da Emma Lazarus,²⁷ nei programmi di "rigenerazione", l'"ebreo sentinella" del sionismo di cui si è già accennato, in risposta alle stereotipie dell'antisemitismo).

Si tratta allora di modalità scandite, metriche, alle quali molte figure intellettuali di rilievo, Hannah Arendt per tutte, si sono fieramente opposte, venendo per ciò avvertite e denunciate come divisive, o peggio "scandalose". Il corpo è infatti "la relazione tra precarietà e performatività",²⁸ dipendente e interdipendente dal suo contesto, come scriveva Judith Butler. Ciò che realmente, radicalmente è cambiato nella narrazione del corpo è l'intento, la tensione, lo "sguardo" (autoriale) che lo investe, che lo definisce e che infine informa di sé le strategie narrative ed enunciative che provvedono a una sua narrazione.

Nei film e, più genericamente nei testi audiovisivi in questione, tutti ascrivibili a un immaginario "contemporaneo" o "postmoderno", non rintracciamo più l'eclatanza dell'istanza elementare che emergeva – un grido che chiedeva giustizia – da *I sommersi e i salvati*, quando nel tentativo di spiegare il desiderio che in Germania si leggesse il suo *Se questo è un uomo* (quasi da questa pubblicazione egli potesse ottenere una giusta rivalsa, o un risarcimento di qualche genere) Primo Levi dichiarava che i tedeschi li avrebbe «costretti, legati davanti a uno specchio». Bene pensava, come sempre, Levi, ed è vero che se si fossero visti al cinema così come rappresentati auroralmente nei giovani della Germania guglielmina della vigilia del primo conflitto mondiale, in *Il nastro bianco*

27 Si faccia riferimento, a questo proposito, a quanto magistralmente ricostruito da Tullia Catalan nelle sue ultime ricerche.

28 *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, nottetempo, Milano, 2017, p. 325.



Carne y Arena, di Alejandro González Iñárritu.

(*Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte*, 2009, di Michael Haneke), i tedeschi di quella generazione avrebbero probabilmente avuto immediata, lampante rappresentazione delle proprie sorti future, dell'orrore nazista e dell'omicidio del "corpo ebreo" poi perpetrato.

Oggi, la nuova tensione non è più nella denuncia atta a *far sapere* del mostruoso massacro; né è risolta dal solo, sommesso o dolente narrare quelle pene, quei lutti, quelle sofferenze indicibili. Quell'istanza, invece, è divenuta per ogni visione – in tutte le visioni – l'esperienza soggettiva che debba essere almeno parzialmente replicata, mimetica, a comprenderne *sensorialmente* la tragedia. L'immersività e l'illusorietà precisa, il confronto diretto, risolto quasi con il *fronteggiamento simulativo* nella sostituzione della realtà riprodotta e mediata, consente al fruitore della storia narrata qualcosa d'assai simile a un'impossibilitata identificazione fisica, corporea e sensibile che le generazioni di un tempo, invece, ebbero tragicamente a vivere. Quindi, quell'istanza è risolta nella *reviviscenza*: a colmare, forse, le distanze generazionali e temporali dello spettatore, le differenze emotive, e a comprendere direttamente quel mondo e i suoi protagonisti tramite divulgazioni (e banalizzazioni) narrative-simulative.

Tale *reviviscenza* è ciò a cui punta similamente, ad esempio, un altro dispositivo dello sguardo: quello di *Carne y Arena*, l'installazione multimediale di Alejandro G. Iñárritu (in collaborazione con Emanuel Lubetzki, Alva Noto e ILMxLAB per Fondazione Prada) dove il *corpo* del



Il figlio di Saul, di László Nemes.

fruitore, per citare Adriano D'Aloja su "Fata Morgana Web"²⁹ si trova «virtualmente presente, fisicamente invisibile» tra i migranti al confine tra Messico e USA, con loro braccato e fatto bersaglio di spari tra grida di terrore, ordini, fucili spianati, fasci di luce accecante e il rumore dei rotori dei velivoli di sorveglianza. Si è *con*, allora. Compresenti, presenti con i profughi deportati, in un ambiente Virtual 3D d'esperienza incorporea e falsamente intersoggettiva (lo è solo nella finzione, perché i corpi degli altri *ci sono* allo sguardo, ma non si possono percepire tattilmente o tangibilmente), attraverso un'esperienza «immersiva aschermica» (definizione di Mauro Carbone) che comunque appare di grande potenza e che pure lì si risolve, nel *sic et simpliciter* simulativo, non a caso previsto anche da tecnologie e installazioni sorelle che vanno dal cinema stereoscopico all'Oculus per arrivare a vere e proprie esperienze virtuali, a iniziative di diffusione dell'informazione come #Milionidipassi Experience, il grande tour multimediale ed esperienziale di Medici Senza Frontiere che fa "rivivere" la realtà di milioni di persone in fuga da guerre, violenze o povertà.

Pensando al cinema (animato dalla stessa necessità d'immersività e compresenza) esemplare è il caso del *film-Shoah* degli ultimi anni: *Il Figlio di Saul* (Saul fia, 2015) di László Nemes, piccolo capolavoro perennemente in soggettiva, di continua proiezione-immedesimazione (visiva, auditiva) per mezzo della quale noi "viviamo" (in sconcertante alternanza tra focalizzazione interna ed esterna, tra ocularizzazioni interne e zero) l'estremo sconcertante dell'esperienza del campo di concentramento, i suoni delle stragi dalle allucinanti docce di gas, al di là della parete, con i sussurri soffocati e lo sbattere dei corpi sul muro, le

richieste peristaltiche d'aiuto; e poi, invece, il calare del suono, la morte e il suo silenzio. Oppure, gli ammazzamenti nella notte, tra roghi e fosse comuni, mentre il buio è sferzato dai pianti delle donne, dai lamenti dei vecchi.

Tutto al contrario, altri film sul "corpo ebreo" esprimono sì la condanna, l'orrore per gli accadimenti sconvolgenti, ma rimuovono, spostano psicoanaliticamente l'indelebile trauma per la memoria di cui traspare l'evidente insofferenza, fatta semplicemente, talvolta, attitudine negativa e psicoanalitica, tra benpensantismo e fatica della denuncia, tra annoiata separazione da quei lutti e disempatia o, nuovamente, spaesamento identitario contemporaneo. Soprattutto, per la lontananza temporale da quell'orrore: come se il rievocare il massacro fosse atto ormai sgradito, indigeribile alle nuove sfibrate coscienze dell'oggi.

Levi si riferiva con assoluta schiettezza ai tedeschi *tutti* come "carnefici" – anche loro sorta di "corpo unico", corpo-massa, ben in anticipo sui «volonterosi carnefici» di Goldhagen. Pensava anche alla propria opera come al riflesso realistico, empirico, scientifico del vissuto drammatico in Auschwitz. Ed è difficile rintracciare logica più accorta e stringente di quella qui delineata dallo scrittore italiano. Appare spinoso immaginare, allora, un modo o uno strumento diverso dal cinema che meglio possa istituire una provvidenziale e continua istruzione di base, di valori e riflessione, d'assunzione e consegna di responsabilità storiche, o, al contrario, di gratitudini e ricompense. Che possa sancire, cioè, un così immediato ed efficace "riconoscersi" in Shoah. E con questo rispecchiamento, è difficile presupporre qualcosa che non imponga la stessa fondamentale necessità politica, etica del *ricordare*, del rinarrare, ove possibile, cosa fu la persecuzione con il suo portato di sofferenza. Non c'è modo migliore per rimemorare e capire, sembrerebbe dirci Levi, dell'esser collocati davanti a *questo specchio*, proprio quello dell'identificazione speculare che è tipica al cinema e che sottende, certo, al funzionamento dell'immagine cinematografica oltre che – ben prima – alla nostra formazione identitaria, al sorgere del nostro Io. È l'"esperienza dello specchio" lacaniano, infatti, a renderci soggettività, individui e coscienze prima ancora che corpi; è l'esperienza dell'auto-riconoscimento che regge il funzionamento enunciativo-linguistico del cinema, che fa il proprio spettatore con la sua capacità empatica nei confronti dell'Altro (inteso come Sé allucinatorio). È proprio l'"esperienza dello spec-

chio” che assegna forma e sostanza alle esperienze primarie dell’individuo nel riconoscimento identificativo e proiettato di Sé, nel mondo e nell’Altro-da-Sé.

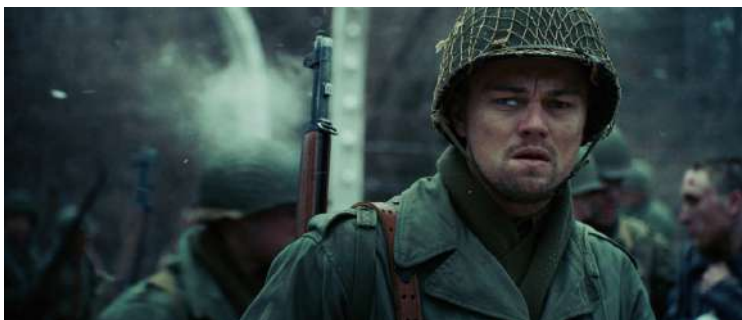
D’altra parte, rispetto all’immediato secondo Dopoguerra, sono radicalmente cambiati gli spettatori, il loro sguardo sulle cose, le coscienze che furono esortate o finalmente disposte alla denuncia degli accadimenti di cui la Storia ha contezza. L’identificazione primaria e secondaria classica, quella soggettività dello sguardo che definisce lo statuto psicoanalitico spettatoriale al cinema (nello sguardo della macchina da presa, e in quello dei personaggi) è spesso appaiata a quello delle vittime rappresentate. Questo sguardo è *costruito*, è ovvio, su regole e assunzioni storicizzate ma sempre armonizzate alle più convenzionali strategie narrative del testo cinematografico nei suoi diversi periodi storici: il che diventa, infine, questione fondamentale.

Quella del romanzo di Levi è infine un’istanza drammatica che rimanda, cioè, a un rinnovamento basato sulla questione del *poter finalmente raccontare*, del voler ascoltare ed essere ascoltati, creduti; soprattutto, compreso nel *cosa si “dice”* e nel *cosa si “vede”* in quello specchio cui pensava Gilles Deleuze, a proposito di Michel Foucault, quando scriveva:

Che cosa si “dice” e che cosa si “vede” in una certa epoca? [...] Ogni epoca può venire definita, ci sembra, prima di tutto in base a ciò che vede e fa vedere, e in base a ciò che dice. Vedere, far vedere e dire non si collocano sullo stesso livello del comportarsi in un certo modo o dell’avere questa o quella idea. Un regime del dire è la condizione di tutte le idee di un’epoca. *Un regime del vedere è la condizione di tutto ciò che fa un’epoca.*³⁰

La fantasmatica rimozione della memoria traumatizzata, ad esempio, è bene esemplificata dal personaggio scisso di Edward Daniels/Andrew Laeddis (Leonardo DiCaprio) in *Shutter Island* di Martin Scorsese. Questi è costretto ad ascoltare l’ironia del dott. Cawley (Ben Kingsley, il proiettato dell’Istituzione psichiatrica) riguardo i suoi “propri” ricordi, tra i quali quelli rappresentati nel flashback per il quale Edward avrebbe partecipato all’esecuzione, effettivamente, storicamente avvenuta, di guardie SS a Dachau.

30 In *Il sapere. Corsi su Michel Foucault (1985-1986)*, Prima lezione (22.10.1985), ed. Ombre Corte. Il corsivo è mio.



Shutter Island, di Martin Scorsese.

Cawley, a proposito di quei racconti abbacinati, dice a Daniels: «Tu eri a Dachau... ma forse non hai ucciso nessuna guardia». La liberazione dei prigionieri, nel breve *excursus*, viene narrata mentre a Dachau c'è la neve (eppure era il 29 aprile del 1945), con l'uccisione del comandante del campo che ha appena fallito nel proprio suicidio, e poi con l'esecuzione di massa delle guardie, ripresa e narrata come abreazione legittima e come fatto patologico, doloroso, ascritto prima all'immediatezza della vendetta, poi all'allucinazione di giustizia, in conclusione del film.

Il testo di Scorsese trascende volutamente i limiti della visione fededegna, suggerendoci qualcosa sia sulla condizione della memoria, sia sulla questione del suo racconto, di fatto ponendo in discussione il concetto stesso di realtà. Ci conduce tra la circostanza oggettiva e "presente" (fino in fondo consapevole, o non consapevole?) in cui si ritrova il personaggio percipiente e principale (e tramite lui lo spettatore), e poi nella sua narrazione memoriale, falsamente testimoniale. Infine, ci pone di fronte alla *ratio* riordinatrice, alla capacità attentiva di chi raccoglie quel racconto, di chi lo interpreta e registra riportandocelo, chiamato alla comprensione del mistero, all'indagine sulla psiche, sbalzato di volta in volta tra la volontà delirante del protagonista e gli interrogativi, ancora una volta, dello spettatore e dei medici.

Un film, dunque, splendidamente costruito sullo slalom dell'istanza narrante a dar luce ai diversi *vedere, sapere e credere*, di volta in volta nell'incarnazione di questa in voci diverse. Ma la questione sullo iato concreto, tra ciò che è stato e ciò che si racconta, rimane ed è collocato, in maniera abbastanza sconcertante, in un luogo simbolico e torturato della Memoria: l'Ospedale Psichiatrico Criminale.

Per tornare al cinema del *jew's body*, che cosa facevano, lo sappiamo. E oggi, invece? Cosa si fa, cosa racconta il *jew's body*, e come? Pierre Sorlin, nel suo *Sociologia del cinema*, scriveva:

Non dobbiamo giudicare il realismo di un film (ciò che corrisponderebbe a valutarlo in funzione di un «reale» che *non è se non la nostra particolare maniera di cogliere la realtà*) [...] ma vedendo un film che i contemporanei giudicavano realista – o fantastico, o poetico, ecc. – tentare di comprendere quali principi governassero il loro sistema di percezione.³¹

Inoltre, bisogna tener conto del fatto che le condizioni fissate dal regime dello sguardo contemporaneo verifichino proprio nella *visibilità* dell'evento una condizione minima, sufficiente non necessaria, per una qualche affermazione della sua "esistenza", del suo accadimento, almeno nei termini fissati dalle narrazioni dominanti. Superfluo, a questo punto, citare il problema foucaultiano dell'*aleurgia*, per il quale il Potere produce sempre la propria "verità", e quella è anche *la Verità*. La traduzione dell'evento in linguaggio gestibile, acquisibile in operazioni logiche, e la possibilità di questo d'essere tramandato, consegnato alla dimensione della memoria comune, della Storia, attraverso narrazioni – codificate, formalizzate, accolte su supporto o meta-supporto acconcio – deriva infine dalla resa del fatto, dell'accadimento stesso, a una pre-condizione necessaria: quella d'una sua "coerenza" con altri dati e altre narrazioni a disposizione.

Tuttavia, soprattutto negli ultimi anni, il dato fattuale sembra provenire sempre più spesso dalla sua (meta-) esistenza, fissata proprio – quasi un serpente che si mangi la coda – nella sua trasposizione e acquisizione alla *visibilità registrata o riprodotta*. Il che, si può immaginare, è cosa nodale in un regime mediatico e audiovisivo come il nostro, in particolare se riguardante un evento storico di proporzioni immani e d'effeatezza incommensurabile come Shoah.

Il problema sembra levarsi soprattutto negli ultimi anni, nei quali si è iniziato a *rinunciare* pedissequamente al profilo storico del dato, quindi all'accadimento stesso, preferendo al riscontro della messe d'informazioni, la sola immagine, magari il solo patrimonio d'immagini e di rappresentazioni testimonianti o simulative: cioè l'immagine dell'evento fittizio, di *fiction* o di ricostruzione didascalica.

31 Garzanti, 1. ed. 1979, p. 192.

Si pensi, allora, al caso delle *fake news*, con l'instaurarsi di credenze incontrollabili e resistenti basate su immagini manipolate, de- e ri-contestualizzate, o al fiorire di generi cinematografici come il falso documentario, il *mockumentary*.

Si pensi, allo stesso modo, alla pratica dei kolossal, con il loro presapochismo storico atto e versato interamente a nuove ed efficaci spettacolarizzazioni. Si pensi all'avvento delle realtà simulate, della realtà virtuale, ecc.

Il problema del *jew's body*, inteso come “diverso-strega”,³² come tutti i corpi erranti “diversi” e “perversi” per antonomasia, è allora attualissimo, universale (assurgendo alla dimensione dell'Altro in genere), e prevede anche un ulteriore, forse azzardato *step* analitico. Qualora per condizioni materiali, fisiche o storiche, l'evento, di qualsiasi natura esso sia, non soddisfi immediatamente alla condizione di cui sopra – quella della propria, prima riconduzione o *reductio ad imaginem* – tale evento probabilmente sarà ricostruito e modellizzato, riprodotto in documento altrimenti visibile, divulgato in documentario o tramandato nella forma d'immagine in altro genere testuale (proprio nella simulazione digitale, ad esempio) così da apparire comprensibile, esemplificativo e (meta-)realistico. Con ciò, tuttavia, esso sarà esorcizzato, depotenziato, adattato e ammaestrato; oppure, non sarà stato *sufficientemente* (almeno nella percezione diffusa e accelerata, sovrastante degli accadimenti, ovvio, non in senso assoluto). Ma l'evento *non visibile*, o la notizia d'un fatto non disponibile immediatamente perché registrato, non è detto né è scontato che possa rimandare e ambire oggi, nelle credenze e nei saperi orientati, a un significativo statuto d'esistenza, a una qualche realtà appunto fattuale che abbia importanza agli occhi della maggioranza dei suoi fruitori. E la sua notizia sarà dunque interpretata con relativa valenza politica, non quella che magari gli si dovrebbe.

Ne risulta, una volta di più, che l'attribuzione di valore al singolo dato evenemenziale sia questione essenzialmente selettiva, quindi

32 Si rimanda, per una completa trattazione dei concetti in questione, a L. Parinetto, “Corpo e rivoluzione in Marx”, e “L'utopia del Diavolo”, in *Marx diversoperverso*, Unicopli/Cuem, Milano, 1996, rispettivamente pp.1-89, e pp.623-697. Si veda anche N. Poidimani, “Attualità delle streghe Parinettiane”, in *Corpo e Rivoluzione. Sulla filosofia di Luciano Parinetto*, a cura di M. Bellini, Mimesis Edizioni (Milano Udine), 2012, pp. 151-167. Nello stesso volume, si segnala infine il bel saggio di F. Muraro, “Party del corpo”, pp.85-96.

culturale, ideologica; e che tale questione derivi dalla stessa “copertura” mediatica, anche se di fatto pre-realizzata nel suo spettatore: questo nella stragrande maggioranza dei casi, soprattutto quando il fruitore non disponga delle condizioni minime di conoscenza (di specifica competenza linguistica, politica e storica, da intrecciare a dati altri, in un confronto e in una valutazione opportuna e sensata); ovvero, più in genere, d’efficaci strumenti cognitivi per un’adeguata o parziale comprensione del fenomeno. I cosiddetti flussi “top-down” di *priming* culturale e di valutazione dello *status* di realtà richiederebbero sempre apprendimenti pregressi, valutazioni d’azione possibili e potenziali reazioni dei personaggi coinvolti che al cinema, in televisione, su un cellulare o più in genere sul web, non sono ovviamente possibili.

Se riferiti all’esperienza audiovisiva in genere, tuttavia, tre «top-down paiono [qui] fondamentali: la *concentrazione dell’attenzione*, il *modellamento delle emozioni*, e la *valutazione dello status di realtà*.»³³ Inoltre, per intendersi davvero su cosa succeda d’una certa notizia, d’un certo evento presente o passato, bisognerebbe comprendere pensieri e linguaggi trasversali dell’oggi, nelle prospettive crossdisciplinari più disperate: ad esempio, quelle connesse al funzionamento comunicativo dei social-media che eventualmente trattino la questione.

Il *medium*, alla fine dei conti, è anche oggi il *messaggio*: anche su Shoah, nella percezione comune, e questo è un problema basilare, non più così comunemente avvertito se non nelle buone, vaghe intenzioni d’ognuno. E lo è con le proprie specificità tecniche e tecnologiche, economiche, politiche, di marketing dello spettatore e del suo *profiling*, intercettato nell’atto della costruzione/costrizione alla “sua” bolla semantica di fruizione: quella che infine motivi l’esistenza di quel genere d’esperienza specifica. Che spesso, al cinema, è finalizzata solamente all’acquisto e allo sfruttamento di diritti, al *controllo* di un film, d’una merce qualsiasi (ebbene sì, la notizia, il dato storico sono soprattutto questo, non più un frammento definito di realtà, d’ideologia, di “verità” estetica, morale o storica).

Certo è che la *memoria* è anche “categoria” epistemologica-gnoseologica centrale, tanto da poter essere considerata, ben al di là delle valenze specifiche per ogni essere umano, processo immanente allo sviluppo socioculturale e storico d’una comunità o d’una nazione. Vanno di volta in volta compresi e acquisiti, quindi, i meccanismi linguistici che connotino di sé la notizia, i dati dei fatti del passato, dell’accadimento trasposto in audiovisivo e organizzato in discorso e, con questi, la specificità delle tecniche che accompagnano la sua riduzione e costruzione, in particolare quelle che agiscono sul versante spettatoriale, magari psicologico o patemico/emotivo.

Il cinema è pur sempre “lavoro dell’inconscio”; ma anche, tecnica e retorica delle emozioni e dei racconti che possono a loro volta influire sulle “fonti testimoniali”, successivamente responsabili immediate e dirette delle narrazioni, intese come *memorie attivate* di singoli, poi oggetto di studi socioculturali e quindi risultanti di processi di rappresentazione, di sistemi discorsivi e logiche comunicative non ben precisate. In tal senso, si può affermare che di recente il cinema contemporaneo abbia affrontato con grande potenza alcune problematizzazioni storiche fondamentali, optando al contempo per un’indiscutibile onestà retorica, fors’anche perché implicitamente totalmente metanarrativa e distanziata, comunque perfettamente ascritta ai limiti, per dirla con Marianne Hirsch, d’una evidente estetica della postmemoria («aesthetic of post memory»). Lo ha fatto, ad esempio, in opere audiovisive e artistico/performative contemporanee, quasi cortocircuitate, come *Unser Nazi*, *I’m Not Your Negro*, o *The Act of Killing*. Alla fine dei conti, un film è sempre, in qualche misura, un’irruzione in un frammento di realtà, in un cronotopo, e in tal senso una questione, come si è detto, di sospensione dell’incredulità nei limiti oggettivamente ipotizzabili nei termini del *Vero*, ma anche del *locus communis*:

Record should not be distorted or banalized by grossly inadequate representations [...] There are limits to representations which should not be but can easily be transgressed.³⁴

34 Cfr. S. Friedlander, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, Harvard University Press, 1992.



I'm Not Your Negro, di Raoul Peck.



The Act of killing, di Joshua Oppenheimer.

Il cinema della ricostruzione, della denuncia e della memoria, in tal senso almeno, ha saputo lavorare sia all'insegna del dispiego dei materiali di *found footage*, sia – e soprattutto – nella reviviscenza psicoanalitica, emotiva, percettiva delle tragedie trattate, attraverso personaggi indimenticabili, certo, ma anche (ed è modo degli ultimi anni) per mezzo di performance simboliche o vagamente allegoriche.

Quel che è certo è che da sempre «il cinema sogna la realtà»: e con lui sogna lo spettatore. Georges Didi-Huberman ha scritto che le immagini «diventano preziose per il sapere storico a partire dal momento in cui

vengono messe in prospettiva in certi montaggi d'intelligibilità». ³⁵ E infatti «non esiste un documento oggettivo, innocuo, primario... esso è sempre e comunque il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – consapevolmente o inconsapevolmente – quella data immagine di se stesse»: così scriveva Marc Bloch, in *Apologia della storia*. ³⁶

Ricapitolando: 1) la notizia storica, di cronaca, la narrazione dei fatti che non si traduca anche in un *apparire* audiovisivo, almeno di primo acchito *non sembra* rimandare, nella società dell'immagine contemporanea, ad alcunché di significativo, concreto o accaduto: non impattando emotivamente e visibilmente sulla maggioranza dei suoi fruitori, raramente viene genericamente inteso e decodificato come oggetto o testo degno di attenzione. Non è considerato, non è né realistico né memorabile. Anzi: la notizia e il dato storico che lo sorreggono, quando non accompagnati da immagini a corredo, sembrano non riferirsi nemmeno alla circostanza reale, ma a eventi talmente lontani e fantasmatici da risultare tutto sommato come ignorabili. Motivo per il quale è gioco facile, nelle vulgate anche più diffuse, tramite canali televisivi o web 2) il negare o affermare eventi del passato e del presente, il sottovalutarli, o peggio depotenziarli, rimuovendoli, o facendone semplicemente l'oggetto polemico d'una qualche ironia destrutturante, in un processo di de-costruzione retorica avversa, in una smaccata falsificazione discorsiva del mondo, ai fini, soventemente, della mera propaganda. Su queste basi, quelle della costruzione dell'immagine a supporto della menzogna (o delle politiche), è praticabile, elementare, la più ideologica *negazione della verità*: si pensi, a tal proposito, all'esplicativa ed esemplificante, seminale tragedia di Kurt Gerron, attore, regista e cabarettista, corpo attoriale ebreo-tedesco e stella dell'Ufa, famoso per aver cantato nel 1928 la "Ballata di Mackie Messer" alla première de *L'Opera da tre soldi*.

Gerron, che pur aveva recitato con Marlene Dietrich ed Emil Jannings in *Der Blaue Engel* di Josef von Sternberg, dopo il suo arresto e dopo la deportazione a Westerbork nel 1943, fu costretto, per tentare di sopravvivere, a cercare di realizzare e apparire in SS: *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem Jüdischen Siedlungsgebiet*, film di "rassicu-

³⁵ G. Didi-Huberman, *Immagine malgrado tutto*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2005, pp. 15 e 198.

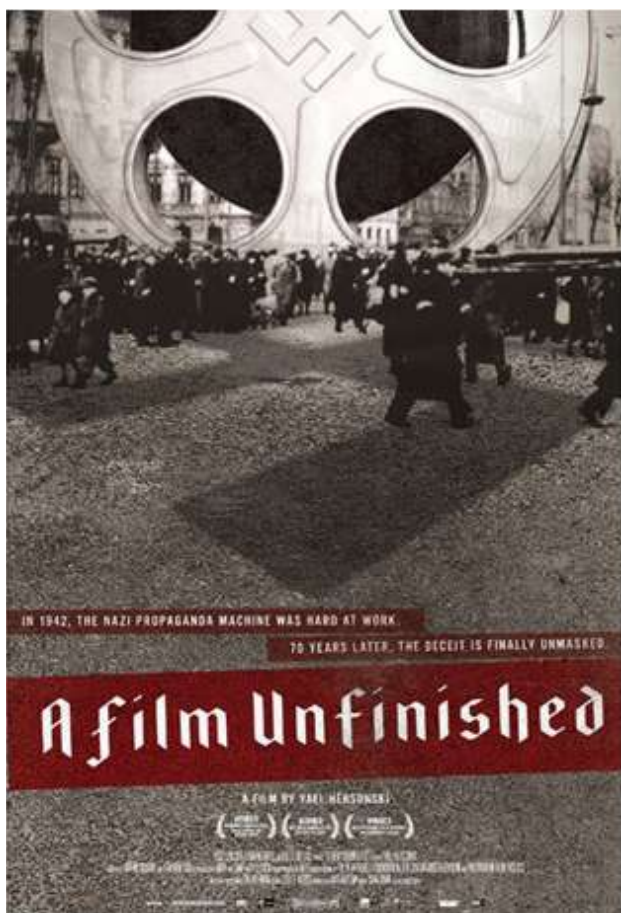
³⁶ Einaudi, Torino, 1969 (1949), p. 78 e ssg.

rante” e infame propaganda nazista su Terezín, realtà concentratoria dove nel frattempo era stato deportato nel 1944. Pur iniziato, il film (sulle cui vicende riferisce *Prisoner of Paradise*, 2002, di Malcolm Clarke e Stuart Sender) non valse a salvargli la vita e non fu mai completato. Perché di lì a breve, Gerron e gli altri suoi collaboratori furono trasferiti ad Auschwitz, e lì brutalmente assassinati. In ultima istanza, 3) la visibilità, così fondamentale alla costruzione della memoria e del dato memoriale, non è – e forse non è stata mai – fondamento di verità. Se *The Missing Picture* è uno splendido documentario cambogiano del 2013 scritto e diretto da Rithy Panh, *l'immagine mancante*, l'irrappresentabile, e il montaggio a risolverlo in ellisse, caratterizzano i cinema del “genocidio”. Per contro, quell'irrappresentabile che fosse sostituito da una qualche smaccata rappresentazione è materia, perlomeno, di dubbio, certamente d'analisi approfondita, da verificare.

Considerazioni simili si possono trarre dall'operazione propagandistica di *Das Ghetto*, di cui siamo edotti in *A Film Unfinished*, documentario del 2010 di Yael Hersonski (prodotto da Noemi Schrori, Philippa Kowarsky e Itay Ken Tor). L'opera alterna immagini di *found footage* inerenti alla Grossaktion Warsaw, lo *Judenrat* (Consiglio ebraico) di Varsavia (ritratto nelle famose immagini di Willy Wist), alle interviste e testimonianze dei sopravvissuti, agli *Überlebenden* della distruzione del Ghetto. Il film cerca e trova l'equilibrio difficile e delicatissimo tra il vile testo audiovisivo di propaganda di partenza e la neo-narrazione contemporanea e testimoniale. E ciò nonostante, *Das Ghetto*, girato nel 1942, con le sue immagini, fu risorsa fondamentale e *indiscussa*, per storici d'ogni provenienza che videro in quelle immagini “l'autentica” traccia della vita del tipico ghetto polacco prima del massacro.

La scoperta nel 1998 d'una pizza di pellicola ulteriore, chiarì come si trattasse d'immagini di valenza propagandistica, basate spesso sulla messa in scena, sfruttando opposizioni narrative e retorico-discorsive talvolta anche smaccatamente ovvie e falsificanti (l'ebreo ricco) e le più diffuse stereotipie antisemite del tempo, inerenti ad esempio ai caratteri somatici generici. Eppure, quelle immagini furono utilizzate e citate a illustrazione di un mondo che era stato cancellato.

A proposito della negazione di verità, Werner Herzog in *Invincibile* (*Invincible*, 2001) racconta la storia esemplare del fabbro Zishe, giovane ebreo dal corpo e dalla forza mirabile. Zishe sconfigge un baracconesco



47

A film Unfinished, di Yael Hersonski, Noemi Schrori e Itay Ken Tor – le violenze.



“colosso di Rodi” nell’agone foraneo, guadagna 5000 sloti ed è avvicinato da un impresario berlinese che vuole portarlo con sé nella capitale. Saranno le immagini fruite al cinema a convincere Zishe il forzuto. Il giovane diviene allora l’attrazione del “Palast Des Okkulten” dove riveste i panni del Siegfried, eroe epico delle mitologie norrena - germanica del Nibelungenlied. Il che piace, esalta le folle paganti, le SS e SA che accorrono e frequentano gli spettacoli di Erik Jan Hanussen, il chiarovegge ipnotista che preconizza e proclama con il suo benvenuto l’avvento del Führer, guadagnandone così l’affidamento d’un fantomatico Ministero dell’Occulto con cui medita d’indirizzare le scelte del Governo in virtù di profezie e visioni. Il gioco regge fin quando la verità non è acclarata dall’ingenua trasparenza di Zishe, che rivela al pubblico – come pensa sia giusto e normale fare – d’essere ebreo: e questo è motivo di scandalo, da un lato, tra gli astanti nazionalsocialisti (ci sono anche Himmler e Goebbels); dall’altro, di riconoscenza della comunità ebraica che vorrà incontrarlo, individuando in lui prima il proprio Sansone, poi addirittura uno dei trentasei uomini giusti e sconosciuti del Libro dei Proverbi (*lamedvavnikim*).

Dopo che Zishe ha infranto il record mondiale di sollevamento pesi, si scatena una rissa, perché “un ebreo non può essere tanto forte”. Hanussen cerca di mercificare ai propri fini il corpo di Marta Farra, la giovane pianista ebrea da dare in pasto agli appetiti sessuali di Himmler: ma Zishe si oppone, candidamente innamorato di lei. Si finisce a processo, dove Hanussen, chiarovegge del Führer che si spacciava per un misterioso aristocratico danese, risulta essere in realtà Hermann Steinschneider, un rampante e segaligno mistificatore e, cosa imperdonabile, ebreo e cecoslovacco. Finisce ammazzato nel bosco dalle camicie brune, dimostrando, in ultime gesta, il coraggio e la fierezza della verità che non aveva avuto sino a quel momento (in una tipica stereotipia doppia, sull’eroismo nella tragedia e sulla passività degli ebrei vittime). Zishe torna allora al suo paese nei dintorni di Łódź, in Polonia. Sogna nere scogliere, una rotaia e una strada ferrata sulla quale s’intravede un treno che giunge, mentre i binari sono invasi da milioni di granchi rossi, a premonizione evidente della distruzione e del sangue alle porte: al cui riguardo Zishe cercherà inutilmente d’ammonire i propri compaesani esposti come lui al rischio mortifero dei nazisti al potere. A causa d’una ferita di chiodo arrugginito, però, il forzuto muore il 28 gennaio del 1933, *due giorni prima* dell’avvento di Adolf Hitler.

Menzogna, sudditanza, cecità, infantile psicopatologia, oltre che la forza stessa, elementi costitutivi di *Invincibile* di Herzog, sono anche quelli narrativi complessivi, piuttosto diluiti e metaforizzati, che troviamo alla base dell'ascesa del mostro in *Moloch*. Così, infatti, s'intitola il film di Aleksandr Sokurov, un dramma simbolico sulla tranquilla giornata in Alpi bavaresi del Potere più illimitato e osceno, quello di Hitler con i suoi pupazzi: Eva Braun, Goebbels e sua moglie, tutti circondati da uno stuolo di servi senza volto. In un caso e nell'altro, nessun collegamento con la realtà, ovviamente: se pur Siegmund "Zishe" Breibart sia realmente esistito, ed effettivamente si sia esibito al Palazzo dell'Occulto di Berlino, è vero anche che morì il 12 ottobre del 1925. Quella del film di Herzog è così una fantasia surreale, una palese metafora attorno a un corpo ebreo "scandaloso" e anti-stereotipico (quella di Sokurov, invece, la simbolica messa alla berlina della dittatura). Zishe è personaggio-cometa ad attraversare il mostruoso che si configura passo dopo passo tutt'attorno a lui. Il corpo-centro di un mondo, il corpo di Zishe, è quello di Jouko Ahola, attore finlandese non professionista, *l'uomo più forte del mondo* nel 1997 e nel 1999: la sua resa spettacolare all'ebraismo tradizionale e, per paradosso, alla tradizione "nibelunga", ci informa della doppia storia e del destino di Breibart, ma soprattutto d'un clima di almeno duplice e opposta tensione alla Verità e alla Menzogna, prima dell'avvento nazista. Ma se la storia è quella tedesca di *ein Mann aus dem Volk*, l'intorno, il *Volk*, è qui rappresentato con tinte di volta in volta macchiettistiche e grottesche, nel cliché della rappresentazione teatrale espressionista di Weimar o della pittura di Grosz, quello della decadenza definitiva e grossolana d'un mondo spettacolarizzato e in posa, fatto di maschere, illusioni, finzioni. L'ebreo mimetico Steinschneider alias Hanussen alias Klaus Schneider, ferito nella Prima guerra mondiale, interpretato nel film di Herzog da un Tim Roth magnetico ma fin troppo "piccolo" e sfuggente, è infatti il personaggio principale d'una tradizione più volte riproposta: quella dell'ebreo compromesso, mefistofelico, rintracciabile ad esempio nella personificazione dell'ambiguo, giganteggiante Klaus Maria Brandauer de *La notte dei maghi* (1988) di István Szabó. Si tratta, insomma, della consueta parabola pseudo-faustiana e yiddish dell'uomo onesto, schiacciato nella concatenazione d'inganni dove tutti mentono, taluni anche a fin di bene: ma in tal senso la fine loro e del mondo è segnata.



Hotel Polsky Varsavia – La deportazione degli ebrei e la distruzione del Ghetto.

È il clima della grande menzogna, il collasso di tutta l'umanità; è il panorama demoniaco sul quale si staglia il coito ferino, meccanico dal quale nasce il Jack the Ripper di *From Hell*, di Alan Moore; e poi tutto il razzismo antisemita, strisciante, legato a quelle tremende vicende che nel fumetto disegnato da Eddie Campbell preconizzano, come un interminabile filo rosso, le mostruosità naziste del secolo a venire.

Il racconto di Herzog si dipana dunque senza nessun assillo di giustezza storica e memoriale.

D'altro canto, Hans G. Gadamer osservava che: “Il mondo che appare nel gioco della rappresentazione non sta accanto al mondo reale come una copia, ma è questo stesso mondo reale in una più intensa verità del suo essere”.³⁷

La tendenza percettiva della memoria stessa, infatti, è quella genericamente a svanire, di farsi prismatica e di rimuovere se stessa e tutto ciò che è stato. Le immagini fotografiche, soprattutto, non recano in sé né sguardo né orientamenti valoriali univoci. Lo sappiamo bene: l'immagine del bimbo davanti all'Hotel Polsky di Varsavia – si

³⁷ In *Wahrheit und Methode*, Tubingen, 1960 (tr. it. a cura di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, 1983), p. 171.



Waltz with Bashir, di Ari Folman.

disse Artur Dab Siemiatek, si ipotizzò Levi Zelinwarger (nel 1999), probabilmente invece Tsvi Nussbaum, mani in alto, disperato, stretto nel suo cappottino, di lì a poco deportato a Bergen-Belsen – è oggi uno dei simboli della tragedia di Shoah. L'immagine è di tale dirompenza iconica da essere citata anche da Ron Ben-Yishai in *Valzer con Bashir* (2008), in tutt'altro contesto narrativo. Eppure, proviene probabilmente dallo scatto di un nazista, quel Franz Konrad che il competente tribunale polacco condannerà a morte insieme al Generale Jürgen Stroop, al quale l'immagine di cui sopra, con le altre della stessa serie, fu destinata per un memoriale sulla deportazione. Stroop fece più copie d'ognuna di quelle immagini: una per Himmler, una per l'Obergruppenführer Krüger e una per se stesso. Mai avrebbe pensato, nel preparare il famigerato rapporto diretto ai propri diretti superiori (certificando la cifra totale «di 56065» tra «ebrei catturati e annientati con ogni certezza» durante «la grande azione nel ghetto» di Varsavia) che proprio quella foto, la numero 14, potesse acquisire nuovo orientamento e dimensione valoriale, quelli cioè della denuncia dei misfatti nazisti. Egli stesso intendeva quegli attimi, fissati in immagine, nell'ottica nazista più efficientista, cinica ed edificante, «a disposizione del Führer, di poeti e storici, per l'educazione delle SS», come ebbe a dichiarare durante il processo della sua condanna a morte.

dele. Fotografia e violenza politica, non possiamo far altro che prendere atto.³⁸

Nel sistema memoriale specifico degli anni del dopoguerra, largamente dominato dagli eroi – ragiona lo storico Rousseau – non è affatto sorprendente che la fotografia del bambino del ghetto di Varsavia abbia difficoltà a farsi largo. Quando poi la visione resistenziale dominante si indebolisce, a partire dagli anni Sessanta il bambino di Varsavia comincia ad acquistare quel “valore altro” rispetto alla foto che Stroop scelse per illustrare la sua impresa.³⁹

È per questo motivo, per questa indecidibilità dello “sguardo”, che alcuni dei documenti fotografici più importanti dell'Olocausto sono nelle raccolte di fotografi ebrei come Henryk Ross o Mendel Grossman, ma anche negli scatti, con tutt'altra destinazione da quella originaria, di nazisti come Willy Georg o Heinrich Jöst.⁴⁰ La fotografia, cioè, rivela in sé una drammatica, possibile *fluttuazione di significanza*: ideologicamente, una foto può essere utile a una o all'altra lettura del mondo che illustra. Può evocare sistemi di valore esattamente opposti e collidenti.

Ecco perché il videoartista, regista e teorico dell'immagine Harun Farocki sostiene che il *found footage*, le immagini del passato rappresentino anch'esse *una questione essenzialmente politica e culturale*, che debbano esser trattate come «agenti segreti che passano dalla nostra parte», come oggetti che possono collaborare con noi anche se sono stati del nostro nemico. Le immagini del già citato *Das Ghetto* lo confermano appieno: per Farocki, le immagini hanno lo scopo di misurare, di riprodurre in simulacro la realtà, non di rappresentarla oggettivamente, seppure agiscano fattivamente e in qualche misura proprio *sul Reale*.

Tempi e modi della scrittura e della fruizione del testo cinematografico comportano differenze e traiettorie diverse della percezione, dei valori e dei corpi: come ad esempio quelli descritti da Amos Gitai nel loro

38 Edizioni Contrasto, Roma, 2013, p.86 .

39 Cfr. “Avvenire.it”, *La vera storia della foto simbolo della Shoah*, di Giovanni Ruggiero, lunedì 15 luglio 2013.

40 Si pensi, ad esempio, ad altra foto celeberrima per la sua iconicità, frutto di palese messa in posa: “L'ultimo ebreo a Vinnitsa” testimonia l'Olocausto in Ucraina e l'esecuzione di un ebreo per mano di un paramilitare SS del Einsatzgruppe D, anche in questo caso fotografato appositamente a celebrare il “lavoro” eseguito.



Berlin-Jerusalem, di Amos Gitai.

tragitto di *Berlin – Jerusalem*, film che è riflessione, saggio politico e, al contempo, riflessione metacinematografica. Questa molteplice, fluida natura dell'immagine e della testimonianza è anche uno degli obiettivi polemici, estetici-ideologici dell'opera di Roe Rosen, pittore, performer, romanziere, regista, videoartista contemporaneo e voce critica d'Israele e dell'ebraismo che cortocircuita il sistema normativo dell'identità e delle identificazioni attraverso la messa in finzione, l'autoironia e la revisione degli accadimenti storici, riferendosi alle vicende europee nel filtro dei media popolari e della propaganda politica, della cultura ebraica soprattutto, e dei suoi costumi.

In *The Confessions of Roe Rosen* (2006) egli affida il proprio messaggio a tre donne, vestite similmente: Ekaterina Navushtanova, Francisca Panikar e Haddy. Donne di etnia e pelle diversa, di età diverse, che parlano e leggono, che salutano in modi diversi (Haddy, addirittura, con



The Confessions of Roe Rosen, di Roe Rosen.

saluto nazista). Si tratta di surrogati dell'autore – Roe Rosen 1, 2 e 3 – ovvero tre lavoratrici illegali residenti in Israele. Il loro è un monologo in ebraico, lingua che non parlano ma che leggono in una traslitterazione del testo riportato sul più ovvio dei telesuggeritori, il gobbo televisivo. Dei punti, durante lo scrolling del testo, indicano alle donne la possibilità di mimare movimenti ed espressioni del vero Roe Rosen che sta al di là della macchina da presa. Il testo è un ibrido: da un lato è il resoconto dei “crimini” di Rosen ma dall'altro è la plausibile dichiarazione d'una lavoratrice straniera.⁴¹ La visione di Roe Rosen sembra al-

⁴¹ All'indirizzo sotto indicato l'intera trascrizione *The Confessions of Roe Rosen*, 2007, traduzione inglese dell'autore Roe Rosen: <https://www.dropbox.com/s/s9phsxny8bgtkk8/The%20Confessions%20of%20Roe%20Rosen%20English%20subtitles.pdf?dl=0>

lora allinearsi con quanto espresso da filosofi e artisti in *The Parliament of Bodies: The Strategy of Joy*, cioè che

a paradox lies at the heart of contemporary democratic societies concerning the center of the politics of representations of their parliaments: they have gradually turned into ensembles joined by fear, not by love. The borders of the nation-state, of the family, of the body, as well as definitions of foreigner and native, normal and pathological, able and disable are being reshaped, enforcing the idea of an internal “we” who has to be protected from a supposedly external “they.” (...) Women, as well as sexual, racial, and religious minorities are the object of constant and legal forms of violence and discrimination. Intensification of ecological destruction is paired with the proliferation of nuclear weapons. Techno-patriarchal-military capitalism unfolds as global war against all forms of life.⁴²

La triangolazione centrale nell'estetica di Rosen, infatti, è tra corpo (maschile/femminile), istituzione del capitalismo tecno-patriarcale e sue rappresentazioni e narrazioni politiche. Le rappresentazioni indicizzano alcuni aspetti, alcuni oggetti e modalità fondamentali. La nudità frontale è tra queste, ad esempio: nel testo teorico *On the Relation between Pubic Hair and the Holocaust in Cinema*⁴³ si riscontra come il “corpo della Shoah” sia l'unico a essere rappresentato ricorrentemente e legittimamente nella sua nudità, attraverso l'esibizione del pelo pubico. Ciò non è, genericamente, nemmeno nella rappresentazione d'una madre; mentre nel video di culto a firma di Sigalit Landau, *Barbed Hula* (2000) l'artista esegue nuda, inquadrata del busto e del sesso, l'hula-hop sulla spiaggia ma con un attrezzo fatto di *filo spinato*. Il pelo pubico è fatto, agli occhi di Roe Rosen, il segno-simbolo e la sineddoche della fragile, instabile, indexicale “veridizione” tragica della Shoah in rappresentazione audiovisiva: cioè, d'un certo corpo, non molto diversamente (forse inconsapevolmente) dai corpi, dalla nudità esibita e quasi immotivata nel kibbutz di *Berlin-Jerusalem* di Amos Gitai.

Altrimenti, in *Out* (Tse, 2010) di Rosen,⁴⁴ due donne commentano la loro esperienza del BDSM in Israele. Rievocando aspetti normali, gio-

42 www.documenta14.de.

43 Pubblicato per la prima volta su “Maarvon – New Film Magazine” n. 1, 2005 e ripreso in *Live and Die as Eva Braun and Other Intimate Stories*, raccolta di saggi e scritti sull'opera di Rosen del 2017.

44 Visibile su <https://vimeo.com/45514307>.



Barbed Hula, di Sigalit Landau.



Out (Tse), di Roe Rosen.

iosi e dolorosi della loro vita, scivolano su temi politici e ideologici: l'una è una femminista e pacifista, l'altra è una militante di destra, ormai consapevole, ma cresciuta in un contesto familiare patologicamente razzista. La perdita di controllo è vissuta come esperienza liberatoria. L'esercizio controllato e condiviso d'una violenza erotizzata rappresenta per entrambe la via per raggiungere l'autenticità e per stanare i propri demoni, per esorcizzarli e sconfiggerli nel piacere/dolore. Così, il demone che domina il corpo di Ela Shapira, venticinquenne studentessa di Scienze informatiche, sottomessa nel BDSM, è l'ideologia di Avigdor Lieberman, Ministro israeliano alla Difesa che vorrebbe cacciare la popolazione araba da Israele – se dipendesse da lui – «to the middle of the sea». Lieberman è l'uomo per il quale il soldato che spara a un giovane manifestante palestinese, disarmato e al confine d'Israele, merita una medaglia.⁴⁵ Chi esorcizza il demone Lieberman e tutto ciò che porta con

⁴⁵ Da "il Fatto Quotidiano.it" (<www.ilfattoquotidiano.it>), 10 aprile 2018: «Il ministro alla Difesa israeliano, Avigdor Lieberman, ha elogiato il soldato che era stato ripreso in un video mentre sparava a un palestinese sul confine con Gaza, venendo acclamato dai militari intorno a lui, che insultavano anche l'uomo colpito. Per Lieberman, "il cecchino dovrebbe ricevere una medaglia, e chi ha filmato dovrebbe essere retrocesso", ha affermato il ministro ai giornalisti. L'esercito di Israele ha confermato l'autenticità del filmato, affermando che esso risale al 22 dicembre e sia stato girato dopo scontri e avvertimenti da parte dei soldati. I palestinesi hanno invece affermato che il filmato, che ha de-

sé, è Yoana, una trentaduenne femminista militante e pacifista, attivista dai quindici, contraria all'occupazione dei Territori, in lotta per la giustizia sociale e impegnata sul versante dei diritti *queer*: una *mistress* sobria e risoluta, estranea al solito tipo di scena israeliana «very straight, aggressive and sexist» ma anch'essa ben consapevole del proprio ruolo e status. Per lei non ci sono relazioni ove non s'instaurino rapporti di potere di qualche segno. Il corpo è l'agone ove tali rapporti si agiscono, perché «la società ha i suoi presupposti nell'oppressione e nel potere». Queste forze sono poi «i mattoni delle nostre fantasie, e tutte le generiche fantasie BDSM ci ruotano attorno». L'intolleranza sottocutanea, fanatica, delle moderne società occidentali, e in particolare di certa società israeliana contemporanea, apparentemente incapace, a ruoli invertiti, di comprendere appieno il proprio passato e determinare il proprio futuro, emerge qui dalla messa in scena controllata del corpo che soffre, ripreso nella propria conturbante e nativa ultima essenza, quella di terreno del confronto col proprio limite psichico, con la seduzione e l'opposizione al demone colto sul bordo endorfinico della sofferenza.

Questo perché in *Out* il corpo è messo in scena e drammatizzato fisicamente, nella propria carne, proprio in quanto liberato dalle proprie somatizzazioni. Le ammissioni di Ela, infatti, sono quelle di Lieberman, in voce distorta, quasi diabolica:

the Arab members of the Parliament are people whose entire political ambition is to destroy Israel as a Jewish and Zionist state. You are the sabotage division of the Parliament. You want to be Palestinians – go to Palestine! I'll buy you a one way ticket!. [...] There is no problem in transferring the Arab population of Israel to the Palestinian Authority [...] to the Palestinian Authority. To Tunisia. To the middle of the sea, as far as I'm concerned. People begin to understand that.

Inutile dire quanto la rievocazione dei precipitati e affogati in mare suoni ferocemente, pragmaticamente analoga a quella prevista e/o realizzata in altri contesti storici, con equivalenti motivazioni “patriottiche”, di “salute nazionale”, di “difesa del lavoro”. In tal senso tornano

stato indignazione e clamore online, mostri come i palestinesi vengano colpiti mentre non costituiscono minaccia per i militari. Lieberman ha aggiunto: “La verità deve essere chiara. L'esercito israeliano è quello più morale al mondo ma” – ha spiegato – “quando sei al fronte e fronteggi situazioni tese, a volte quelle stesse tensioni le fai uscire”».

complessivamente illuminanti le parole di Derrida in *Breve storia della menzogna. Prolegomeni*, e quelle di Koyré in *La fonction politique du mensonge moderne*, citate dallo stesso Derrida:

Si potrebbe concludere – come stavolta è stato fatto – che i regimi totalitari sono al di là della verità e della menzogna. Crediamo, da parte nostra, che non è [sia] affatto così. La distinzione fra la verità e la menzogna, fra l'immaginario e il reale, resta del tutto valida all'interno delle stesse concezioni e dei regimi totalitari. Soltanto, il loro posto e il loro ruolo sono, in qualche modo, invertiti: i regimi totalitari sono fondati sul *primato della menzogna*.⁴⁶

Intanto piovono nerbate, i colpi di *pad* su Ela, cosicché la sua pelle si segna, gli spettatori sperimentano in *praesentia* la tensione e la sofferenza politica-morale di un paese, avvalorata dai discorsi che ascoltiamo nei segni reali di un corpo, nei suoi lividi. Attraverso di essi si ripensa la valenza delle parole stesse, e i sintomi, l'eziologia insopportabile dell'*hic et nunc* politico-militare. Tutto ciò tramite la più domestica delle sedute BDSM.

In altro mediometraggio di Rosen, *The Dust Channel* (2016), la perversa devozione alla pulizia di casa d'una borghese famiglia israeliana di oggi è associata alla polvere, certo, ma anche alla sabbia, ai centri di raccolta nelle desolazioni subsahariane, alle attuali correnti politiche dilaganti, inarrestabili dune metaforiche e di nietzschiana memoria, deserto che cresce e da cui guardarsi. Ossessione della polvere e della sessualità è argomento da accostare in maniera provocatoria, nel bizzarro utilizzo di scope, aspirapolveri, *vacuum cleaner*, con la giustapposizione improbabile d'immagini televisive della politica e le improvvise gag kinky, fin quando appare sullo schermo *The Inextinguishable Fire* (1969) di Harun Farocki, origine stessa del lavoro di Rosen. In *The Inextinguishable Fire* un giovane (in pieno regime d'interpellazione) si rivolgeva allo spettatore:

If we show you pictures of napalm burns, you'll close your eyes. First you'll close your eyes to the pictures, then you'll close your eyes to the memory. Then you'll close your eyes to the facts. Then you'll close your eyes to the entire context.

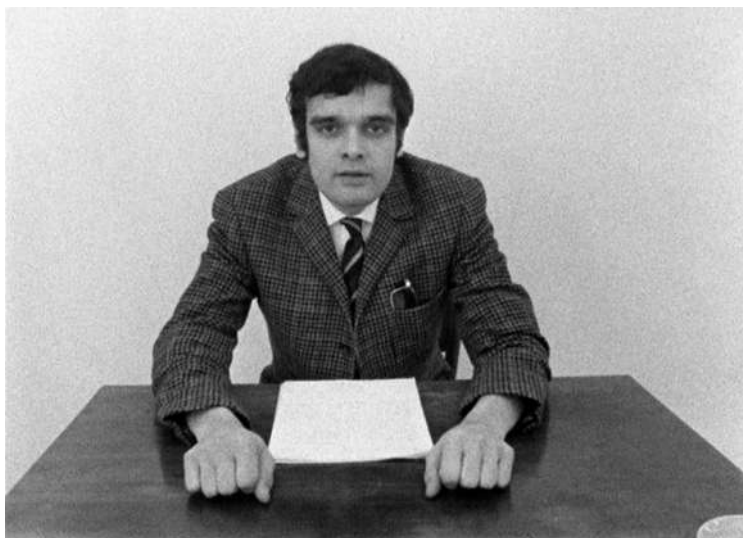
46 Vedi J. Derrida, *Breve storia della menzogna. Prolegomeni*, (*Histoire du mensonge*, Editions de L'Herne, 2005), Alberto Castelvechi Editore, Roma, 2006, p. 82.



The Dust Channel, di Roe Rosen.

E per dare l'idea della ferita del napalm, il giovane si spegne sul polso una sigaretta accesa. Dice: “Una sigaretta brucia a 400 °C, il Napalm brucia a 3000 °C”. Qui il corpo-carne torna a farsi immediatamente garante testimoniale del messaggio, e veicola, subendolo, il gesto estemporaneo, impreveduto ed eccedente, ovvero la valenza fattiva e simbolica al contempo del messaggio politico: il corpo e la radicalizzazione politica si *oppongono* alla loro fantasmaticizzazione, alla loro evanescenza e riduzione nella rappresentazione, ma ne sono anche ragione.

La giustapposizione ludica, provocatoria e politica, psicotica e alienata di nazismo e di corpo ebreo; quella nuova del New Jew come immagine negativa e quasi opposta al Diaspora Jew, combinatoriamente transcodificata dall'opera assai composita di Roe Rosen, è costante: si vedano i dise-



The Inextinguishable-Fire, di Harun Farocki – il documento e l'atto di protesta .



The Inextinguishable-Fire, di Harun Farocki – dettaglio della sigaretta spenta sul braccio.

gni/quadri di *Live and Die as Eva Braun* (2001, dove si legge esplicitamente il monito «You Are Eva Braun»), e si può ben immaginare quale gravidanza e quale peso abbia quello status, quell'interpellazione e attribuzione, soprattutto nella comunità ebraica internazionale contemporanea.



Live And Die As Eva Braun, di Roe Rosen – Installazione, foto di © Stathis Mamalakis.



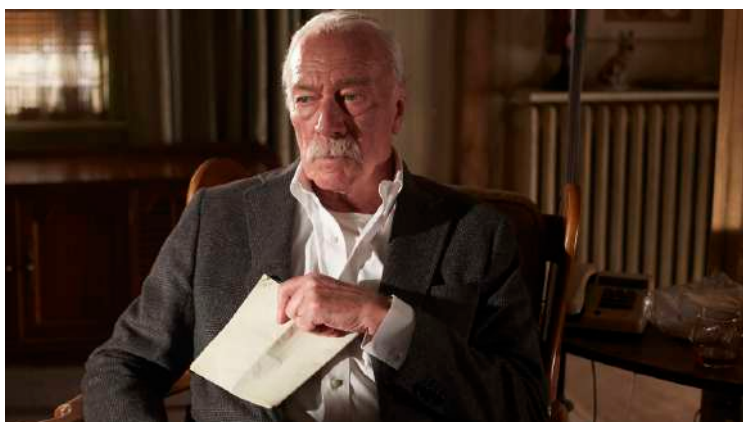
Cabinet, di Roe Rosen.



Live And Die As Eva Braun, di Roee Rosen.

Ma «al di là dell'apparenza», scriveva Lacan, «non c'è cosa in sé, c'è lo sguardo». È a quest'ultimo che dobbiamo riconoscere lo statuto e la capacità della percipienza: cioè, infine, la valenza unica di realtà e, solo eventualmente, di verosimiglianza, di qualche possibile veridizione su di essa.

Se l'immagine dunque è sempre l'espressione di un corpo, anzi di un occhio che la scansiona, de *l'occhio e il suo inconscio* (come intitolava un bel libro di Paolo Gambazzi), lo sguardo connota di sé l'immagine e lo fa anche con quella rimandata dallo specchio di cui si diceva, con quella stessa immagine che Levi avrebbe voluto per i tedeschi, immagine d'una collettività (colpevole). Lo specchio, e l'immagine che lo specchio resti-



Remember, di Atom Egoyan – Christopher Plummer.

tuisce, sono allora il cuore palpitante della moderna e generale questione etica e morale, oltre che di quella memoriale. E la memoria è sempre affar serio, al cinema come nella Storia. Così, in un documentario della televisione israeliana che ricostruisce la storia delle Brigate ebraiche (Chativah Yehudith Lochemeth), una voce testimonia: «Dovunque arrivavamo, nelle Sinagoghe e nelle case, c'erano queste parole scritte sui muri: "Ci hanno sterminato, ricordatevi di noi e vendicateci".»

La memoria, dunque, lega a impegno, promesse, istanze, talvolta a vendette. La memoria vincola. Questione che investe il ricordare, nella sua instabilità, ben oltre il "corpo ebreo": in *Remember* (2015) di Atom

Egoyan, il vecchio Zev (Christopher Plummer), pur *minato nel corpo* dai primi sintomi dell'Alzheimer, è spinto dall'ultima lettera di Max (Martin Landau), suo morente compagno in casa di riposo, a trovare e vendicarsi dell'aguzzino che ad Auschwitz ha avuto un ruolo fondamentale nello sterminio delle loro famiglie. Si è scoperto, infatti, che l'uomo è vivo e risiede sotto falso nome negli Stati Uniti. Portare a termine la missione di giustizia tanto a lungo rimandata, dà la stura a ricordi ed eventi sepolti, del tutto inaspettati, improvvisamente materializzati in un *coup de théâtre* di capovolgimento etico-morale assoluto, dove la vittima, di corpo debole, fragile, si fa carnefice.

Il tema del ricordare, del gestire i cristalli della memoria, emerge con tutta la sua umanità e rilevanza dal piccolo, eccezionale capolavoro memoriale di Giovanni Cioni, *Dal ritorno* (Depuis le retour, 2015), storia di Silvano Lippi, militare italiano rastrellato in Grecia e deportato a Mathausen dove fu addetto ai forni crematori; o da *Wolf, prigioniero di suo padre*, di Claudio Giovannesi, film nato dall'idea dello psicoanalista David Meghnagi, terapeuta esperto nella cura dei sopravvissuti che suggerì di ritrarre la complessità, la contraddittorietà e la profondità della tragedia privata di Wolf, figlio di quel Benjamin Murmelstein, che fu *L'ultimo degli ingiusti* di Lanzmann. Wolf, infatti, fu bambino con cui nessuno, ovviamente, volle giocare. Da adulto, un uomo che letteralmente si autoesiliò, che crebbe tra l'amore e il rispetto dovuto alla figura del padre (considerato vieppiù un traditore, tanto da non essere mai riammesso alla Comunità) e la memoria comune, a lui avversa; tra il dialogo interiore, ineshausto, sotterraneo, del figlio affettuoso e quello palesato nel film; tra l'informazione, le risposte dovute e l'incontro con lo stesso Meghnagi o il Rabbino capo Segni.

Gilles Deleuze, in *L'immagine-tempo*, cita Leibniz quando questi inaugura il suggestivo concetto d'"impossibilità"⁴⁷ (e di "passati non necessariamente veri"). "Impossibili" possono essere gli universi rappresentati dal cinema rispetto alla sua realtà. Essi sono possibili, certamente, ma incompatibili. E infatti: come dovremmo leggere, se non come *impossibile*, il senso ultimo che scaturisce dal montato iperaccelerato di *found footage* di *Eût-elle été criminelle* (*Even She had been a criminal*) di Jean Gabriel Periot, del 2006? Se non come una rilet-

47Cinema 2. *L'immagine-tempo*, Ubulibri Milano, III edizione, 1997, p. 152



Wolf, prigioniero di suo padre, di Claudio Giovannesi.

tura post-ideologica, prima a sommario e poi a denuncia complessiva e indifferenziata, dell'incubo collettivo della Guerra? Perché in guerra, sembra dirci Periot, anche dalla parte dei "giusti", dei patrioti, dei resistenti e dei liberatori, ci furono e si agirono le vendette più crudeli che pur rivolte alle donne di Vichy, alle collaborazioniste dei tiranni invasori, qui ci appaiono come il palese maramaldeggiare dei vincitori, tra violenze e viltà varie, su quelle che appaiono come "vittime" ormai indifese.

Ora, ci si potrebbe infine chiedere quanto sia sensata, etica o politica, e storicamente adeguata, una retorica che rimetta a fuoco in questo modo quegli accadimenti, e solo quegli. Per contro, come andrebbero



L'ultimo degli ingiusti, di Claude Lanzmann.

contestualizzate le dure immagini, le testimonianze e i racconti di tortura del recentissimo *Stone Cold Justice*, film documentario australiano sulle intimidazioni, gli abusi e le violenze fisiche subite dai minori palestinesi per mano di soldati israeliani impegnati in repressione militare, negli arresti, nei rastrellamenti nel West Bank?

Lo scivolamento simbolico nelle modalità di sguardo, nelle tecniche di scrittura audiovisiva, nei registri e negli stili, è evidentemente continuo e muta l'oggetto stesso del racconto, quindi anche la decrittazione complessiva dell'immagine che tratti di "corpi" generici eppure così ferocemente indicati, categorizzati. Come leggere, allora, le immagini di *Berek (Game of Tag, 1999)* del pluripremiato artista polacco Artur Zmijewski, dove persone nude giocano e s'inseguono ludicamente in quella che fu la camera a gas, la doccia del terribile Zyklon-B, nel campo di concentramento di Stutthof, cioè il luogo di uccisione di massa, degli orribili test medici su cavie umane? Zmijewski ci segnala come in un luogo tanto tragico la performance del gioco e dell'arte acquisiscano valenze terapeutiche e d'esorcismo della violenza, cui siamo tutti, da sempre, esposti: in verità, non una grande scoperta estetica, e certo un'operazione parzialmente dimentica della sacralità di quei luoghi, dei corpi e delle persone. Eppure efficace, peraltro pluripremiata. Quale sguardo spettatoriale – fruitivo investe o esprime quell'opera? Su quale assunto ideologico, etico, autoriale e artistico si basa? Si tratta forse d'una mera provocazione, d'un inganno estetico cui lo sguardo contempo-



Game of Tag, Artur Żmijewski – Berlin Biennale Archive – Museum of Modern Art in Warsaw.

raneo cede volentieri? In casi simili, peraltro, è possibile verificare nello spettatore convergenti fenomeni d'indiscriminata apertura o chiusura, di disponibilità o d'avversione incondizionata all'oggetto testuale in questione. Talvolta, però, emozioni e sentimenti diversi sembrano apparentabili al disarmato shock culturale, al vero e proprio trauma del "non poter credere più" che nei filmati di Fuller e Weiss si palesa nei gesti stessi di disperazione, nel comportamento delle persone costrette all'apertura del campo di Falkenau,⁴⁸ là tradotti dai militari americani a rivestire, a ricomporre i cadaveri dei poveri morti nel campo di concen-

⁴⁸ Si tratta d'immagini accolte a far parte integrante, appena nel 1988, del documentario di Emil Weiss intitolato *Falkenau, vision de l'impossible*. Il titolo del documento testimonia quanto confermato dalle parole dello stesso Fuller a Jean Narboni e Noël Simsolo per il loro *Il était une fois Samuel Fuller* (ed. Cahiers du Cinéma): «Ce qu'on voyait c'était des visages avec des yeux noirs comme des rats, des corps qui ne pèsent rien. Ce n'est pas l'horreur. C'est quelque chose qui n'est pas là! Vous ne voyez pas ça. Mais en même temps vous le voyez et c'est tellement impossible. C'est plus que l'horreur, c'est l'impossible.»

tramento. Quelle persone che, sino a quel momento, avevano totalmente sottostimato, non considerato o rimosso, talvolta irriso alle notizie che trapelavano dalle realtà concentrazionarie; quegli uomini e donne che Levi dice

avevano creduto, che non credendo avevano taciuto, che non avevano avuto il gracile coraggio di guardarci negli occhi, di gettarci un pezzo di pane, di mormorare una parola umana

e che avevano piegato la testa alle certezze su ciò che accadeva realmente nella macchina di morte, funzionante a pieno regime accanto alle loro case, ai loro esercizi, alle loro cittadine, ai loro campi, sui loro treni (e si pensi alla schiera di braccianti e ferrovieri che raccontano le tradotte della morte, i viaggi terribili sui vagoni blindati verso i campi, proprio in *Shoah* di Claude Lanzmann), quegli stessi dovettero improvvisamente accollarsi la piena consapevolezza dello *sguardo nuovo*, quello della corresponsabilità (almeno morale, almeno etica) dei crimini atroci ed enormi commessi anche nel loro nome, nel nome del Popolo e del Terzo Reich: crimini per i quali finita la Guerra si dichiararono attoniti, o sconvolti; che videro e compresero, o finsero di comprendere in quel momento, nella visione dei corpi, e che pretesero di riassumere, magari come inconcepibili, al punto di non averli mai, nemmeno lontanamente immaginati. Eppure, in altro contesto, all'atto della loro ulteriore testimonianza, li si sorprende talvolta nuovamente freddi: come taluni di cui si diceva e si accenna in *Shoah*, dove uomini e donne qualunque appaiono distanti, intangibili, talvolta sorridenti e sarcastici, quasi a riscoprire quei vecchi retropensieri, quelle vaghe e nuovamente attraenti ideologie di morte e odio, resuscitate d'improvviso quando si racconta di donne, di corpi, di lavoro fisico. Quasi la corrente sotterranea del discrimine e dell'odio antisemita poggiasse sulla violenta rimozione delle sensualità, su una disfunzione patologica che nel libero discorrere attorno ai propri ricordi, invece, riemerge ipogea e fortissima, sessista, sadica, malvagia.

Ecco, allora, che il problema della memoria, della (ri)costruzione della memoria nella video testimonianza, è centrale anche in questo pur umile scorcio di problematizzazione sul "corpo", e a quest'ultimo è strettamente connesso.

Nel conflitto d'interpretazione mediatica, nelle transmediatizzazioni di cui scrive Jacques Walter nel suo *La Shoah à l'épreuve de l'image*,



Shoah (1985), di Claude Lanzmann.

la riflessione senza storia (o meglio, senza storie) è un problema fondamentale che si definisce negli oggetti della produzione memoriale, accolti da archivi storici o da film-archivio come *Shoah*: ma la ricezione mediatica dell'opera memoriale è sempre definita nell'ambito d'una estetizzazione complessiva della testimonianza che prescinde dal e allo stesso tempo comprende il corpo di chi testimonia.

Non solo: il problema della memoria e del continuare a ricordare, del come ricordare e come tramandare, è un problema centrale dell'immagine e del suo sguardo. È un problema ontologico, oltre che di spessore etico – *pour une éthique des médias*, mediando da François Jost – cosicché il già citato Vespignani dedica alle immagini di Fuller e Weiss un'evidente citazione, una cristallizzazione di senso, percettiva e affettiva nel ritrarre il suo “La borghesia incontra l'orrore” ove, col gesto minimale e apocalittico, l'uomo in cappotto, cappello in mano, di fronte ai poveri resti (degli occhiali, in primo piano) porta la mano al capo, nullificato. Tre altre figure maschili, attorno al primo, guardano dappertutto, su assi diversi di direzione purché non lì, nell'orrore. Essi non hanno volto, che è annerito, abbuaiato. Non a caso, non hanno letteralmente faccia, superficie, *sur-face*, e sono fatti buchi neri della storia.



La borghesia incontra l'orrore, di Renzo Vespignani.

La riflessione sul “corpo ebreo” qui abbozzata, nei suoi presupposti almeno, è post Shoah di Lanzmann perché è intesa come riferita a un atteggiamento culturale, discutibile e problematico, che ancora assegni a un corpo delle connotazioni culturali specifiche, che identifichi nel corpo l'entità prediletta per l'esercizio d'una qualche metafora politica, o etnica, o religiosa, pur dopo lo sterminio. Tale identificazione non vale, dunque, ai soli termini negativi che vi definirono il proprio antisemitismo, ma assume rilievo fondamentale come vera definizione identitaria dell'ebreo:

Jewish identity is not confined in our sources to the realm of mental imagination. It is not an abstraction, such as a logical, theoretical contrast between self and other. The experience of Jewish identity is first and foremost a concrete reality, which is articulated not only in an intellectual context but also in a social environment and in a physical *milieu*. The physical milieu of Jewish identity, of which circumcision, for instance, will prove to be a central component, may be interpreted as a medium of experience and expression, as a range of symbols which embody Jewish identity, and through which the mental cognition of being Jewish is experienced and conveyed. The symbolic investment of concrete reality is commonly found in Mid-rashic sources in the form of the *mashal*; symbols of Israel and of Jewish

identity will be discussed below in an appendix. It would be wrong, however, to treat the physical body of the Jew as merely symbolic, i.e. as a vehicle serving to 'represent', symbolically or otherwise, the identity of the Jewish person: for as I have argued in my introduction, the body must be seen itself as an intrinsic, constitutive part of the *subjective* Jewish person. I will argue in this chapter that the experience of being Jewish is as much a 'bodily' experience as it is a mental cognition. Indeed, the Jewish body is able *itself* to realize and experience its own Jewish being without having to 'embody' or represent a primordial mental image.⁴⁹

La riflessione che qui si pratica, oltre a *partire* da *Shoah*, dall'unico testo filmico veramente dirimente – uno dei più efficaci in assoluto di cui chi scrive abbia memoria – non si riferisce solamente, come già detto, al solo Olocausto, all'evento originario e "inattuabile", "indiviso" nella sua complessità e smisurata vastità di tragedia epocale. Ci si orienta invece – a gestire consapevolmente l'enormità del problema complessivo del *jew's body* – sui film che di un qualche "corpo ebreo" trattino, quindi nei testi, nel narrato e nel rappresentato: ci si rivolge all'oggetto linguistico, al *meta-dato*, agli audiovisivi che addirittura ne trattino senza farvi diretto riferimento, o solo occasionalmente, o in sua assenza. *Shoah* di Lanzmann, poi, perché è quel capolavoro inaggrabile che, per usare le parole dello suo stesso autore raccolte da Frediano Sessi, «restituisce la parola, che dissacra ma risacralizza a un altro livello, molto più profondo: un livello di *verità*» cui l'"opera d'arte" può ambire e ambisce, qui riuscendo nell'impresa, rinunciando del tutto alle immagini del già visto, super-iconiche, "pop-Shoah". Rimettendo d'un tratto, e da capo in discussione tutto ciò che si è scritto e detto a riguardo, con l'ineffabilità universalizzante dell'opera d'arte e le regole della narrazione, nell'affaccio al mistero della bellezza, delle storie, della loro resa a film.

49 Cfr. S. Stern, *Jewish Identity in Early Rabbinic Writings*, E. J. Brill, Leiden – New York – Köln, 1994, pp.51-52.

2. IL PROBLEMA DELLA “VERITÀ” COME BATTAGLIA NELLA VISIBILITÀ DELL’IMMAGINE. RICORDI, SCHERMO, CERVELLO (CORPO)

Carmelo Marabello, nel suo *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, scrive:

Se le immagini filmiche e fotografiche sono la resa visiva di un contatto, la forma di una pratica del contatto, le immagini vanno chiamate in causa, né assolte né risolte, ma interrogate. Appostate come traccia e contingenza temporale, riesumate come fossili, forme d’intenzionalità da rileggere insieme a trattati, protocolli, manuali disciplinari, alle interpretazioni che le hanno, di fatto, prodotte: esitate come *tracce del vero*.⁵⁰

Scrivono Vanni Codeluppi:

Umberto Eco e Aldo Grasso hanno effettuato nel 1969 un esperimento. Il primo ha scritto una sceneggiatura che il secondo ha utilizzato per ricavarne il programma televisivo *Fiamme a Vaduz*, che raccontava attraverso il linguaggio giornalistico una serie di violenti scontri avvenuti a Vaduz, capitale del Liechtenstein, tra i valdesi e gli anabattisti. Il programma è stato poi presentato in tre diverse versioni a tre gruppi di spettatori di differente livello culturale e, come ha scritto Eco in *Dalla periferia dell’impero*, “la stragrande maggioranza dei soggetti (compresi alcuni che avevano già visitato il Liechtenstein) non ha messo in dubbio la veridicità del racconto”: come sappiamo proprio da Eco attraverso il suo *Dalla periferia dell’impero*, “la stragrande maggioranza dei soggetti del test somministrato (compresi alcuni che avevano già visitato il Liechtenstein) non ha messo in dubbio la veridicità del racconto”.⁵¹

Vero, dunque, è soprattutto ciò che appare come tale, in particolar modo quando assunto dal medium contemporaneo. Tuttavia, si potrebbe affermare per converso, e come già detto, che ciò che “non è stato” sia tale proprio perché non se ne conserva nella memoria traccia evidente, perché non ne permane traccia (audiovisiva), o comunicazione, né trattamento mediatico adeguato, pur quando a questo disponibile. Non ci sarebbe “verità” condivisa in assenza d’evidenza immediata d’immagine. Ciò che non è mostrato non è. Almeno, non lo è a sufficienza. So-

⁵⁰ Bompiani, Milano, 2011, p.20.

⁵¹ Cfr. V. Codeluppi, *Menzogna mediatica*, Doppiozero, 2 agosto 2018. <http://www.doppiozero.com/rubriche/1919/201808/menzogna-mediatica>

prattutto, non ci sarebbe realtà nella mancanza d'immediata concretezza del dato audiovisivo, riportato sensibilmente, commisurato ai sensi e valutabile nei termini stessi della percezione, della comprensione e dell'immedesimazione "empatica", oltre che di un giudizio cognitivo dipendente da un *bias di conferma* che anche quando minimale regga la costruzione delle testualità derivate (si pensi, in tal senso, precisamente alle pratiche connesse all'"abuso" del *found footage*: modalità quasi "confermativa" alle tesi o ai dati espressi attraverso il loro accostamento a filmati già storicizzati). Questa finzionalizzazione, questa scomparsa degli avvenimenti in una complessiva evaporazione nella realtà dovuta alla finzione delle narrazioni e all'evocazione dei fattoidi è, infine, il problema. Le stesse vittime, i sopravvissuti convocati, evocati o ricordati da Lanzmann, chiamati a testimoniare su Treblinka, Auschwitz, Sobibor, Chelmo, riportati sui luoghi dello sterminio, dichiarano in *Shoah* la loro fatica a credere d'essere nuovamente lì. Che lì succedesse ciò che succedeva. Che sia veramente successo.

Si tratta, evidentemente, di schermature ad affermazioni sull'inconcepibile, di riconnotazioni della memoria come statuto organizzativo del dato relazionato alla realtà contingente e attuale; e di processi psicologici di difesa assolutamente naturali a chi ha sofferto l'esperienza tremenda dello sterminio di massa, degli amici, dei familiari, dei correligiosi e delle proprie comunità tutte, a limitare i possibili cortocircuiti determinati da esperienze e consapevolezze drammaticamente traumatiche peraltro trascolorate in un'attenzione sociale sugli stessi fatti che a momenti si fa assai carente, o perlomeno relativa, dettata dalla distanza temporale e spaziale da quelle catastrofi: in *Introduzione a Arnold Schoenberg per la musica di accompagnamento di un film* (Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene – Introduction to Arnold Schönberg's "Accompaniment to a Cinematographic Scene", 1973) Jean-Marie Straub e Danièle Huillet inseriscono due trafiletti di giornale che trattano del processo in corso a Walter Dejaco e Fritz Ertl, architetti di Auschwitz. A significare, come ha ricordato Roberto Silvestri (in varie occasioni), quanto la cosa, tutto sommato, interessasse pochissimo all'opinione pubblica e per nulla muovesse a reazioni di sorta, nemmeno relativamente indignate.

Nella trasmissione del sapere connessa all'iscrizione del dato, dei volti, dei paesaggi in audiovisivo, quelle stesse dimenticanze e quelle stesse omissioni, quelle difficoltà del credere, del ricordare dell'essere stati là, nell'*hic et nunc*, diventano anche inaggirabile epitome dell'erosione

continua cui è sottoposta la memoria, assieme al ricordo della strage. E anche il motivo, la molla per la quale tutti i coinvolti collaborino a ricordare, tutti raccontino o cerchino di rendere la testimonianza come consegna del frammento doloroso di sé che riaffiora: un'altrimenti perduta scheggia di verità di cui si è latori e "bisbiglianti" nel rumore travisante, complessivo. È la realtà dei testimoni, di qualsiasi segno e provenienza essi siano: consapevoli, complici, o solo indifferenti, talvolta avvertiti o peggio, "custodi di segreti", "silenti becchini", "ammutoliti", vittime.

Spesso vittime, talvolta carnefici, talvolta scampati, o "ultimi degli ingiusti"; già morti, e redivivi. Ma è proprio questa disseminazione la preoccupazione principale che ha agito Steven Spielberg nella realizzazione degli archivi della memoria, nel suo progetto fondativo ove ognuno racconti la propria vicenda. Christian Boltanski, quasi a conferma di ciò che si sta sostenendo, dichiara in intervista a Hans Ulrich Obrist:

The major problem is acknowledging the other as unique. [omissis] It's always one plus one plus one. Politicians are always talking about masses. But the horror of the Shoah is not only the crime of having killed all those people, but even more: of having taken away the idea of their *singularity* – of speaking only of the kilograms that had to be dealt with, the thousands of tons that were arriving.

Il che, poi, è propriamente alla base del lavoro dell'indagine di Lanzmann, che tanto insiste sui dettagli personali e tecnici delle deportazioni, sull'operato professionale, logistico, materiale dei testimoni, delle persone che lavorarono o subirono il meccanismo concentrazionario: il dato specifico, l'accumulo dei dati del sistema e delle tecniche di disumanizzazione complessiva, dunque, emergono qui e lì attraverso le singole narrazioni testimoniali, nella mediazione dell'immagine, nella sua concretezza e irriducibilità, almeno apparentabile, se non debitrice dell'opera di Primo Levi e della sua interpretazione del passato.

Inoltre, «il cervello è lo schermo», ci insegnano Vittorio Gallese e Michele Guerra.⁵² Se in assenza di memoria non vi è "schermo" possibile, in pieno regime d'*iconosfera* è vero anche il contrario, e cioè che senza uno "schermo" non vi sia più, purtroppo, una "memoria". Il cinema, e almeno parzialmente l'audiovisivo in genere (quello *mobile* e *web-oriented*, in particolare) «è quel sistema che tende a integrare lo spettatore nel flusso

52 In *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, 2015.

[...], un sistema che tende a integrare il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore» (E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*). Il ricorso all'immagine, come comprovato da innumerevoli esperimenti su *embodied cognition*, meccanismo basilare del funzionamento del cinema e, più in genere, di fenomeni psico-percettologici di svariata provenienza, favorisce biunivocamente la costruzione della realtà e l'apprendimento di quella realtà, e rappresenta non solo la migliore didattica possibile del fatto tramandato ma anche la "costruzione" delle coscienze a quel riguardo. L'immagine è testualità ed enunciazione favorita, infatti, perché espressa da modalità funzionali del nostro cervello che regolano il funzionamento stesso dei rapporti intersoggettivi in genere: così è anche per l'attribuzione di veridicità, di significanza ulteriore, inderogabile, di un testo audiovisivo. L'audiovisivo è avvertito, nella civiltà dell'immagine, come sorta di *côté* a conferma esplicita e sostegno basilare della "veridizione" richiesta da certi processi linguistico-semiotici di trasmissione della conoscenza: ma nell'ambito del processo in questione, l'immagine diviene, da cornice eventuale – attraverso la quale presentare un significato, il testo stesso di riferimento – il contenuto precipuo del suo comunicarsi, sostituendosi del tutto o quasi *al fatto in sé*.⁵³ E tale contenuto, oggi, è sempre ampiamente interpolabile, utilizzabile in specifica logica retorica: si pensi soltanto a ciò che si può fare nei termini delle "Deepfakes" tramite utilizzo di GANs (Generative Adversarial Networks) e open-source machine learning software. Ma qui ci fermiamo.

2.1 FOTOGRAFIE, FLUTTUAZIONI, HOLOHOAX

Amos Gitai inizia il suo *Berlin-Jerusalem* in maniera palese, con una sorta di dichiarazione poetica. Come recita la voce iniziale, la storia è ispirata alla vita di due donne: Mania Vilbouchevich Shohat, rivoluzionaria russa, una delle fondatrici dei kibbutz e del movimentismo operaistico israeliano, assai attiva nella vita artistica berlinese, ed Else Lasker-Schuler, poetessa espressionista tedesca, amica di Mann e di Kandinsky che fuggita da Berlino morì a Gerusalemme già nel 1945.

⁵³ Motivo per il quale la costruzione di *fake news* ben congegnate, ad esempio, è oggi particolarmente facile e sistematico, mentre il loro *debunking* risulta sempre più complesso, faticoso.

Dopo le immagini su bianche pietraie e declivi franosi, sull'indistinto non-colore dei sassi e sulla voce narrante che introduce tra annunci in interfono e scoppi d'artiglieria, ripresi in carrellata appaiono i primi corpi dell'universo espressionista tedesco. Un violinista attraversa il *trompe-l'oeil* di *The Pillars of Society* di Grosz, gli agitatori politici e anticapitalisti con bandiera rossa incitano al risveglio e alla liberazione, le donne, o i maschi *en travesti*, si mettono in posa, tra risa e lazzi: tutti si muovono in un contesto pittorico-teatrale di marca politica e rivoluzionaria, ascritti come sono a uno sfondo che cita un dipinto, mentre una bandiera rossa ricopre per un attimo l'intero quadro. Quello di Gitai è, allora, un fulminante incipit di disvelamento retorico. I corpi del suo film, della sua narrazione, sono in cornice di rappresentazione, riflessi allo specchio mentre rileggono la corrispondenza d'amore, vere e proprie maschere pittoriche di un affresco, di una serie di quadri. Sono "ebrei" fissati nelle cornici filmiche, ripresi in pianosequenza, a finzione ed epitome codificata dello status e della condizione storica cui sono costretti. Poi, infatti, *en plen air*, senza soluzione di continuità, altri corpi scalano, seppure forti, varcano con fatica il passo, e tra questi c'è Yachek che arriva da Jaffa alla fattoria: è l'immagine della rinascita, della vita, della libertà, della giovane speranza. Della Palestina che parla ebraico, del «mio che diventa nostro», nella «nostra» terra, con la doccia in comune, assieme.

È assai facile, attraverso lo stesso gioco dell'immagine – cui si attribuisce la forza prima della testimonianza (telegiornalistica, o tipicamente social, con foto o filmati su Facebook o Instagram, ad esempio) su eventi e fatti o stagioni differenti, drammi e tragedie anche epocali del presente – intercettare quegli accadimenti, e piegarli alle proprie necessità, alle proprie logiche, o negarli addirittura. Molti, ad esempio, sono i testi *audiovisivi* negazionisti e totalmente falsificanti disponibili su web, molti i cosiddetti *holohoax*. Certo, si tratta di purulente fessure testuali, d'interspazi alienati e fraudolenti dove si annidano psicoanalitici fantasmi d'illibertà (di distruzione, di caos). Qui Storia e Realtà sono confuse irrimediabilmente con i loro linguaggi: «L'alienazione della morte ha generato un fascino nei suoi confronti» (Leonardo Gandini, Sarah Webster Goodwin). Quindi, subiamo delle provocazioni, ci sono inoculati dei veri e propri virus socioculturali derivanti dalla contesa più palese, quella tra un certo tipo di pseudo-conoscenza e la memoria

semantica orientata:⁵⁴ robbaccia, dunque, che si contrappone però alle narrazioni puntuali, alle verità di rappresentazioni episodiche. Ma di queste rivoltanti ricostruzioni bisogna considerare e trattenere il giusto conto, soprattutto politicamente, soprattutto da parte di chi pratici la logica ferrea della verità – che paradossalmente sappiamo non essere solo o sempre veridittiva, anche nei sistemi informativi e propagandistici di regime democratico –.

Bisogna tenerne conto, ad esempio, nel riscontrarne l'utilizzo semplificato e livellato al basso nei linguaggi: e si pensi, per fare un solo esempio, all'utilizzo deterioro del termine "ebreo" nel cinema di commedia degli anni Settanta-Ottanta, anche quando di sufficiente qualità. Si vada, ad esempio, a *Liquirizia* (1979), di Salvatore Samperi, film d'un certo successo di pubblico, con un cast interessante: Christian De Sica, Barbara Bouchet, Gigi Ballista, Teo Teocoli, Jenny Tamburi, ecc.

Ambientato a Padova vent'anni prima, nel 1959, il film, pur non pessimista, improvvisamente ci impone questo dialogo che segnala una tensione culturale e linguistica evidentemente sotterranea, radicata e sempre possibile, facile al riaffioro: quello della parola, dell'aggettivo stereotipico, dove l'"ebreo" è per forza un "avaraccio", un insulto per il quale offendersi anche se ebrei, e motivo allora d'altre contumelie più dozzinali. La stereotipia, lo sappiamo, è conformizzazione del soggetto appartenente a minoranza alla compressione di specificità culturali, economiche, etniche e religiose così come imposte dal gruppo dominante. Di fatto una caratterizzazione fittizia che schiaccia l'indizio reale ascrivendolo ad astrazioni narrative. Da cui le battute di cui si diceva:

"Ma sei proprio un *ebreo avaraccio*, venderti sei quote per...".

"*Ebreo a me?!"*.

"Eh è vero, effettivamente tu sei ebreo!".

"E tu sei un figlio di puttana".

In tal senso, seppure si abbandoni il cinema più brutto del mondo, il pecoreccio italiano o la commediucola italiana degli anni Settanta-Ottanta, c'è Hollywood a ricordarci come funzionino certi meccanismi di falsificazione: in quanto industria creativa d'immaginarsi, di necessità,

54 Non supportate, per motivi vari, da dati adeguati e sistemi atti a recepire nella propria ottica sistemica ciò che si discosti dalla (o si contrapponga alla) propria visione del mondo: cosa motivata, solitamente, da conflitti emozionali e culturali negativi.

di visioni e pulsioni, di volta in volta atte alla soddisfazione di bisogni anche viscerali, di logiche socio-politiche pedestri o, peggio, volte alla soddisfazione di ragioni economiche assai più sfuggenti, celate.

Marc Bloch ci ricordava addirittura come sin dalla Prima guerra mondiale, in *La guerra e le false notizie*, quelle del massacro e della menzogna siano dimensioni che vanno perfettamente a braccetto.⁵⁵ Le recenti sperimentazioni in campo psicologico, e i dati che provengono da ricercatori d'ogni parte del mondo – si pensi, per tutti, al contributo di Elizabeth Loftus – ci consigliano di diffidare sempre della sfuggente completezza dell'intangibilità della memoria: la memoria, infatti, è dimensione psicologica (anche quando propriocettiva) assai sfaldabile e sfaldata. Il ricordare è atto soggiogato, e diversamente riconducibile, a interpolazioni diverse del presente che bene riconduciamo a quelli che Maurice Halbachs definisce *quadri sociali della memoria*, cioè conoscenze acquisite con educazioni, o istruzioni, endocolonizzazioni culturali, attraverso il contatto con fenomeni vari e credenze diffuse, autoalimentate, semplificate, quindi *popolari*, diffuse.

La Storia è fatta di sguardi orientati, di racconti tramandati, narrazioni coerenti con i saperi istituzionalizzati. Se esiste la ricostruzione minuziosa delle molteplici esperienze di Shoah ebraica, più oscura, ad esempio, rimane la ricostruzione dei fatti tragici legati alla persecuzione delle popolazioni rom, o sinti, ecc.. Inoltre, la memoria cede alle sovrapposizioni d'immagini e agli immaginari diversificati, ai falsi ricordi, alle tracce mnestiche sovrastrutturate e influenzate, ai ricordi che solo risvegliati a una qualche consapevolezza si fanno, a loro volta, immagine interiore.

Nei processi comunicativi contemporanei, sempre più veloci e superficiali, l'assenza di vaglio delle fonti primarie e secondarie ha comportato la messa in discussione di notizie e conquiste scientifiche definitive attorno alle quali si è talvolta accesa ampia, violenta discussione, relegata tuttavia ai margini delle narrazioni “più importanti” e contemporanee. In tal senso, soprattutto se rafforzata nell'intreccio con altre memorie e nell'oggettivazione in audiovisivo di forza “documentante”, la testimonianza diretta diventa necessariamente, nuovamente il modo istituzionale per ricordare, tramandare, *dire il vero* sugli acca-

⁵⁵ Il titolo completo del testo italiano è *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e Riflessioni (1921)*, Fazi Editore, Roma, 2014. Il titolo originale delle due brevi opere raccolte nel volume italiano sono: *Souvenirs de guerre 1914-1915* e *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*.

dimenti del presente o del passato recente (pur nella consapevolezza che nel cinema e nell'audiovisivo in genere sarebbe possibile soltanto il riferire in termini di "verosimiglianza"; nei termini dell'affermazione retorica, quand'anche perfettamente documentata e apparentemente equidistante, certamente non di "realtà" assoluta).

Quando i documenti non soccorrono, non consentono il dileguarsi di nebbie e il dissiparsi di dubbi e interrogativi, la testimonianza incarnata nei corpi intesi come soggetti è pur sempre la voce cui ricorrere, il passato fatto eterno presente filmico o documentaristico cui ancorarsi.

Il racconto attraverso l'intreccio, il disporsi di questo nelle testimonianze di *Shoah* si fa, infatti, «verum index sui», come Lanzmann commenta a Serge Kaganski e Frédéric Bonnaud,⁵⁶ cioè l'esperienza del «vedere e sapere indissolubile», sorta d'evento *originario* di fronte al quale tutte le discussioni si annullano o si affievoliscono.

La battaglia sulla *visibilità della memoria* e dei corpi (in immagine) che la tramandano è, e dovrebbe essere, allora, dovere etico, scelta politica, ideologica esiziale non solo legittima. Un dovere doppio, la conservazione dei corpi, che attiene la storia, la preservazione delle fonti in primis e la natura stessa, in ultima analisi baziniana, dell'immagine alla rappresentazione del "fatto".⁵⁷ L'oggetto primo del contendere è, ancora, e sempre, la più fondante delle verità, piccola o grande che sia.

3. RIDARE CORPO, RACCONTARE I CORPI: STEREOTIPIE, RIGURGITI, IDENTITÀ

Perché è anche vero che, in certa misura almeno, tradizionalmente e al netto d'interpolazioni tecniche conseguenti soprattutto il *digital turn*, "la fotografia è la verità. E il cinema è la verità ventiquattro fotogrammi al secondo", come si afferma in *Le petit soldat* (1960) di J.-L. Godard. Attraverso la lente e il filtro del cinema, i corpi della testimonianza sono espressione soprattutto non solo di sezioni istantanee, non d'immagini o porzioni di spazio, ma di loro stessi: sono vere e proprie, irriducibili

⁵⁶ La dichiarazione è rintracciabile in "Testimone dell'immemorabile", p.XIX di *Shoah*, volume a corredo del film omonimo presentato in cofanetto da Einaudi, nel 2007.

⁵⁷ Cfr. A. Bazin, "Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione", in *Che cos'è il cinema?* [1973], Garzanti Milano 1999.

immagini-movimento e immagini-tempo; come dice Philip Ursprung, sono «punti di accesso al passato. Questa porta d'accesso può essere una figura [...] un artista, un artefatto, un libro», del quale necessitiamo per un contatto con un'epoca andata, di fatto uno «Stalker, come nel film di Tarkovskij», sorta di figura medianica che ci permetta l'intermediazione (anche in epoca di ricostruzione virtuale, di *upscaling*, di colorazione elettronica) del e col passato. Non esiste presente, inoltre, senza storia; né storia senza presente. Nulla di tutto ciò senza, appunto, l'eterno presente della sua immagine e dei suoi corpi: così, se il Moro di Herlitz in *Buongiorno, Notte* (2003) o quello di Volontè in *Il caso Moro* sono per certi versi più Moro di quello reale, tanto che durante la fruizione dei film ci si dimentica quasi delle vere fattezze del Presidente DC assassinato dalle B.R., allora per lo Schindler di Liam Neeson il gioco non ha nemmeno inizio, perché Neeson è l'unico Oskar Schindler rimemorato, e il capolavoro di Spielberg è andato vietato – con differenti motivi, in Malesia, Giordania, Libano, Egitto e in Indonesia – proprio perché insopportabile alle politiche antisemite. Perché Schindler vi è quasi re-incarnato in una figura contemporanea, *viva*.

Il recente tentativo di *dare corpo* archiviabile, definitivo e interpolabile – interagibile ai fini della conoscenza – della testimonianza che fronteggi efficacemente quelle che Deleuze chiama «Le Potenze del Falso» e che restituisca immediatezza ai sopravvissuti della Shoah, ha fisiologicamente prodotto i corpi ologrammatici dell'Illinois Holocaust Museum (in collaborazione con USC Shoah Foundation) tra i quali quello di Aaron Elster e di Pinchas Gutter. Essi sono divenuti, così, parte di un progetto che esprime un'urgenza, quella della preservazione della memoria e dei, nei suoi stessi “corpi”. Essi resistono alle estetizzazioni, alle narrazioni, alle politiche, come veri e propri baluardi.

Coi suoi paesaggi spettrali, anche *Shoah* di Lanzmann sembrava esteticamente concedersi ai panorami e ritratti dell'Europa orientale evocando le stesse atmosfere predilette da Anselm Kiefer. Sono quadri, quelli di Kiefer, consegnati alla storia dell'arte sull'inderogabile, fantasmatico “teatro della memoria” del passato tedesco. Ripropongono il leitmotiv cinematografico centrale e originario delle rotaie: infatti, *Shoah* è del 1985; il gigantesco *Eisen-steig*, l'incommensurabile olio e acrilico “ferroviario” di Kiefer, è del 1986: ed è come se il film avesse pesato sulla



Schindler's List, di Steven Spielberg – La bambina dal cappottino rosso.



Schindler's List – Il corpo della bimba in rosso?

realizzazione dell'opera pittorica. Ma si pensi anche a cosa rimanga della più sconvolgente tragedia del Novecento in altre opere dell'ingegno estetico contemporaneo, ad esempio nel videogame: si rifletta sulle trivializzazioni operate a mezzo ludico, ad esempio, e si pensi a testualità complesse di profonda immersività come *Imagination is the only Escape*, videogame rifiutato da Nintendo DS, di cui oggi Luc Bernard progetta il rilancio. Si ricordino anche altri giochi del genere: ad esempio, l'avvincente serie *Wolfenstein*, in particolare *Return to the Castle of Wolfenstein*, dove i nemici sono appunto "i nazisti", e nel cui incipit si assiste all'operare omicida di un medico sperimentatore su esseri umani. O,



Schindler's List – Liam Neeson, Oskar Schindler.



Schindler's List – Ralph Fiennes, Amon Göth.

per rimanere al mondo del videogame, alle *release* di *Brathwaite* e *Wolfenstein: New Order*. Per non dire, ancora una volta, del cinema, ove ci si è confrontati di volta in volta con testualità che dal punto di vista del “rispetto” storico dei fatti, risultano di volta in volta aliene, trash, o poetiche e favolistiche, storicamente, complessivamente falsificanti, quali *La vita è bella*. Basterebbe ricordare gli infiniti oggetti testuali (erotici, horror-sadici, pseudo-documentaristici) del *nazi camp* (da Robert Frost a Uwe Boll; da David Friedman a Jess Franco); o gli erotici psicoanalitici e sadomasochistici alla Cavani (*Il Portiere di notte*); l’ucronico e metacri-



Wolfenstein: The New Order.

nematografico/avventuroso *Inglourious Basterds* di Tarantino. In tutti questi testi audiovisivi il “corpo ebreo” è quasi reificato, espulso dal gioco delle rappresentazioni attive, costretto alla lateralità, alla passività, alla sottomissione muta della sofferenza (fatto salvo, forse, il solo “orso ebreo”, lo Hugo Stiglitz di Eli Roth per Tarantino), reso vettore ed eventualmente oggetto di desiderio. E se non sottomesso, appunto, diviene ragione di vendetta e violenza, motivazione all’agentificazione della giusta nemesi. Le rigidità, le polemiche e il dibattito che derivano dalle nuove narrazioni, irrealistiche, risultano allora, almeno a chi scrive, opportune e forse, anzi, necessarie seppure relativamente problematiche o sensate, almeno nei loro “eccessi”.

Tali resistenze – alla diffusione d’una “Pop Shoah”,⁵⁸ che Francesca R. Recchia Luciani e Claudio Vercelli esplorano interrogandosi proprio sui suoi aspetti più volgari e diffusi – si configurano esattamente come la nuova, faticosa opposizione, l’effetto d’una vera e propria battaglia culturale a un inconscio collettivo magmatico, infantile e vagamente *weird*, sempre più soverchiante e anarchico, e al dispotico, irrispingibile trionfo del suo dispositivo narrativo, estetizzante e mediatizzato, in un sistema discorsivo del tutto egemonico (oggi soprattutto sui social media) che da un lato si presenta come dimensione fertile di conoscenza e diffusione delle estetiche e dei saperi (più o meno superficiali), dall’altro, appunto, come devianza continue dalle storie reali e dai corpi, nei termini, al massimo, dei razzismi in produzione, o, al minimo, degli *holohoax*, delle nuove calunniose stereotipie rintracciabili in rete.

⁵⁸ *Pop Shoah? Immaginari del genocidio ebraico, il nuovo melangelo*, Genova, 2016.

La spettacolarizzazione del tema concentrazionario, del genocidio (con i suoi poveri “corpi” nullificati, riconvertiti ai fini unici del consumo) nell'epoca post-ideologica e neoliberista, contribuisce da un lato alla divulgazione dei dati della Storia, ma sembra prestare anche e facilmente il fianco, nella logica ben riprodotta da Amy Warburg attraverso le sue “*pathosformerln*” (formule del pathos), alla costruzione d'una *derealizzazione* complessiva dei milioni di martiri, dei soggetti, degli esseri umani con le loro storie e tragiche vicende personali. Se non derealizzati, essi sono simbolizzati nella figura del timido studente di storia ammiratore di Abebe Bikila, Thomas Babington “Babe” Levy de *Il maratoneta* (1976) di John Schlesinger, interpretato da Dustin Hoffman e indimenticabilmente torturato nel corpo, nei denti, dal “*Der weisse Engel*” Christian Szell (Zel), il criminale nazista di guerra che ripensa e riflette Mengele nell'agghiacciante personaggio, sadico e lucidamente psicopatico cui ha prestato la propria arte e il proprio corpo attoriale Lawrence Olivier. Se la verità di cui essere sicuri («è sicuro? », «Is it safe?», «Sind sie außer Gefahr? ») è il traguardo d'una maratona da vincere nella resistenza quotidiana, si può dire che la scelta di *Shoah* di Lanzmann come evento primo, fondativo e identitario dell'immagine attuale del “corpo ebreo”, lontano dalle più tipiche formulazioni, abbia almeno un senso: quello della ricerca e dell'affermazione della verità sfuggente, del tentativo almeno del tenerne conto. Con il discorso sulla “verità”, ma anche sulla disnarrazione in audiovisivo, si tutelano i *corpi testimonianti* di cui si è fatto cenno. Essi sono, come è stato scritto, “lazzari simbolici” che con corpo, occhi e coscienza hanno sopportato il trapasso feroce della deportazione, certo rivissuto nel raccontare, ma resuscitati attraverso la stessa rimemorazione della morte cui furono costretti: questi volti, queste voci, fanno opposizione quasi inaggirabile alle tesi razziste, cospirazioniste, antisemite dei vari Christophersen, dei Faurisson che, con gli scritti infami, con le tesi sull'“Auschwitz Lüge” negarono le camere a gas. In qualche misura, le sembianze dei testimonianti restituiscono infine dimensione e immagine, definitivamente umana, a decine, centinaia di migliaia di *figuren*, di marionette, di corpi “schiacciati”, “appiattiti”, “sbriciolati” sul fondo delle fosse, paragonati a “legno marcio”, a “merda”, non più morti o vittime ma “pupazzi o stracci” di cui appunto si testimonia in *Shoah* e che il sistema dell'annichilimento di razza volle sino all'ultimo suo moto vitale. Donne, uomini, fanciulli, paragonati non a caso a rat-

ti, topi, a *Maus*, come nel capolavoro di Art Spiegelman, graphic novel di successo internazionale basato sui racconti del padre dell'autore, un sopravvissuto al campo di concentramento di Majdanek e Auschwitz. Topi o quasi, così come ci racconta la Agnieszka Holland de *In Darkness* (W ciemności, 2011), film tratto dal libro *In The Sewers of Lvov* di Robert Marshall, tradotto in italiano con il titolo *In fuga dai nazisti*. Dedicato a Marek Edelman, il film racconta la storia di Leopold Socha, l'operaio che durante l'occupazione nazista nascose nelle fognature di Leopoli le famiglie ebraiche, rifornendole del minimo per sopravvivere e salvandole nonostante i 14 mesi nel buio.

Tali "corpi", sepolti vivi e non-morti, vivi e/o morti, vengono convenzionalmente assunti come oggetti perfetti di tipiche istanze reliquiali o simboliche, pulsioni alla celebrazione sublimata nei luoghi della musealizzazione iconografica – poi della lunaparkizzazione – quella cioè delle riconvertite realtà concentrazionarie a memoria dello sterminio ma con irrispingibile, discutibile tensione a fruizioni turistiche.

Fondamentale alla comprensione di questa tendenza, infine, all'estraneizzazione dei corpi, alla trasformazione dei luoghi dello sterminio intesi come luoghi di fruizione scopica e spesso, appunto, pseudo-ludica, è un film di Sergei Loznitsa (Serhij Volodymyrovych Loznychja), *Austerlitz* (2016), dove la società dello spettacolo fa capolino con tutta la propria scioccante inerzia trivializzante nel luogo sineddottico e iconografico di Shoah: Auschwitz.

Non diversamente da quanto pionieristicamente sintetizzato dallo slogan di *Dachau, Disney, Disco*, apocalittica traccia di *American Supreme* (2002) dei Suicide – ringhiata a suo tempo dalla voce distonica di Alan Vega sulle tastiere di Marty Rev – in *Austerlitz* di Loznitsa il luogo di morte è divenuto il *luogo della visione e della massificazione ludica*: quella visione da cattiva narrazione, o favola nera "non utile", di cui ci spiega Lanzmann, che qui è presentata come dato reale, documentaristico, come realtà spiazzante. La forma del film di Loznitsa, con le sue prospettive centrali, le inquadrature internamente tri- o quadri-ripartite, l'assenza di dialogo, di musica o d'un qualsiasi plot (in una continua ricerca dell'inquadratura disincarnata, simmetrica, in messa in abisso, in cornice d'una cornice) fornisce opportuna chiave interpretativa dell'opera: quella a un discorso certo formalizzato "sulla visione" che però simula la propria casualità e un'impersonale, disumana oggettività. *Scopriamo*





Austerlitz, di Serghei Loznitsa – il cancello.



Austerlitz, di Serghei Loznitsa – gli stolti.

allora gli sguardi dei turisti adolescenti che ci interpellano occhieggiano in obiettivo, guardando in macchina attoniti che contempliamo e subiamo; gli smartphone e le macchine fotografiche che scattano immagini dozzinali, mute; e le videocamerine digitali che riprendono, le audioguide che commentano. Qualcuno rimbalza il nostro sguardo inquadrando a sua volta l'operatore del film mentre registra.

Quei turisti, quei corpi agiti nel rito socio-turistico, quasi annoiati, accaldati, come fossero in gita qualsiasi, sono, siamo noi in comitiva con occhiali da sole durante un qualunque giorno assolato di visita. Seppure in un lager, stiamo lì a “divertirci”, con i nostri zainetti e gli sguardi perplessi, con qualche sorriso e risata durante uno spuntino improvvisato, tra le incredibili messe in posa per il selfie apocalittico. Così, dopo i piani di “visione complessiva”, panottica, la macchina che cerca d'inquadrare tutto si sofferma su quelli che sembrano tre stolti, e mentre la guida turistica descrive le torture Gestapo della sospensione a braccia legate dietro la schiena, un visitatore si fa fotografare dalla compagna, appoggiato proprio a uno di quei pali: con le braccia alzate, come fosse agito, sovradeterminato irresistibilmente all'imitazione, alla posa esorcizzante (?) a uso degli amici-social, in un riapparecchiare complessivamente i significati tutti che lascia letteralmente senza fiato.

90 Pura oggettivazione d'un perturbante fenomeno socioculturale, il film di Loznitsa rinuncia all'operazione di conoscenza e di coscienza, di strutturazione memoriale e di commento attraverso la rappresenta-



Pola à 27 ans, di Natacha Samuel.

zione di una situazione (assai preoccupante, in verità), nella descrizione dell'*azzeramento testimoniale* e del superamento del tema del narrare, laddove invece rimane il solo *regime scopico*, col suo omologante meccanismo sociale e culturale. Questa è infine la sostanza stessa e grave, terribile del film: quella che descrive come si sia passati a dover discutere – nel complessivo scolorire della Realtà dovuto alla surdominanza iconica del nostro tempo – de *l'excès d'oubli à l'excès de mémoire*, per citare il paragrafo conclusivo di Danielle Bleitrach nel suo *Bertolt Brecht et Fritz Lang. Le nazisme n'a jamais été éradiqué*.⁵⁹

Tutt'altro succede, invece, in un film come *Pola à 27 ans* (2001) di Natacha Samuel, nipote di Pola, un'ottantacinquenne sopravvissuta ad Auschwitz. Il film è un sopralluogo della memoria delle due donne, il tentativo dell'ennesima con-essenza, d'un incarnarsi l'una nel dramma dell'altra: cioè, il documento d'un ritorno all'inferno dei 27 anni, quelli stessi dell'autrice del film oggi, che vuol capire cosa toccò in sorte a Pola, la nonna, allora una giovane di Varsavia prigioniera tra il 1944 il 1945, quando perse in un sol colpo – in un solo corpo, che qui è anche il nostro – il padre e la madre, i quattro fratelli, il marito e tutta la famiglia di lui con i suoi nonni.

⁵⁹ Éditions LettMotif, 2015, p.362.

I film in prima persona, i documenti di testimonianza di sopravvissuti e sopravvissute sono, negli ultimi anni, in Italia soprattutto, moltissimi. Qui ricordiamo, tra i molti, *Dov'è Auschwitz* (2004) di Mimmo Calopresti; *Auschwitz 2006*, di Saverio Costanzo, che cerca di registrare le reazioni dei giovani al resoconto dei fatti tragici del campo di concentramento; e *Le rose di Ravensbrück – Storie di deportate italiane* di Ambra Laurenzi (2006) che come documentario prodotto dall'ANED e dalla Fondazione Memoria della Deportazione per ricordare le oltre 900 donne italiane deportate a Ravensbrück, riprende nello specifico l'esperienza di memoria familiare e generazionale, la peculiarità della condizione di donne prigioniere, tra le quali spicca lo straziante racconto di Savina Rupel col suo piccolo appena nato, morto di denutrizione dopo 14 giorni.

3.1 MURI, SCOMPARE, CIRCOLARITÀ

Ricordare la Shoah, dunque, è senz'altro *dare corpo ebreo* ad altri, permettere d'incarnare i ricordi. Tuttavia è anche, appena, in qualche forma, tradire quei corpi. E infatti la tensione alla riproduzione di "corpi", e poi la resa alla loro sparizione, rimane centrale nella fotografia israeliana d'ultima generazione.

Gli autori che tematizzano la contemporaneità, con il suo ineludibile legame al post-Shoah, si confrontano attorno fenomeni sociali differenti che vanno certo dalla ridiscussione del concetto d'identità nazionale all'ultraortodossia, dal femminismo al conflitto con il mondo palestinese.

Singolarmente ascritti alla cosiddetta tendenza "post-sionista", i fotografi e i videomaker israeliani di nuova generazione sono accomunati da due condizioni specifiche: a) nell'attitudine specifica alla *rappresentazione mediatizzata* dei corpi, cioè nella marcatura stilistica e linguistica, nell'appartenenza a un certo qual modo di fare immagine, e b) nella propensione psicologica e sociologica risolta nell'anonimato, nella mitologia, o nella scomposizione e scomparsa, attraverso il filtro dettato dall'attuale regime scopico. Cioè, ancora una volta, nella rimozione reiterata della persona: in tal senso si rimanda alla bella rassegna delineata da Maurizio G. De Bonis e Orith Youdovich in *Il vento e il melograno. Fotografia Contemporanea Israeliana*, ricca di informazioni e suggestioni a cui qui si è ampiamente debitori.

Tra gli autori citati da De Bonis e Youdovich merita specifica attenzione Orit Siman-Tov, che alterna la rappresentazione fotografica di spazi massificati e vuoti a quelli collettivi, dove il corpo è sottratto della propria fisicità ancor prima che della propria identità. Si pensi anche al lavoro di registi cinematografici contemporanei, come Simone Bitton, col suo *Mur* (2004): la cinta di Cisgiordania è un simbolo anacronistico e fallimentare di sopraffazione, soprattutto agli occhi dell'autrice arabo-israeliana, ebrea d'origine marocchina ed esempio incarnato d'identità e di sangue multiplo, figlia di culture e lingue diverse.

Allo stesso modo, *Koudelka Shooting Holy Land*, di Gilad Baram, documenta il lavoro di reportage che Koudelka (fotografo dei fatti di Praga 1956 per Magnum) ha svolto lungo lo stesso muro in Cisgiordania. Il muro, ancora una volta, è al centro dell'opera, non le persone: di fatto, pensando quegli spazi, quelle installazioni militari come luoghi totalmente disumanizzati, di violenza, d'indifferenza. Al contempo, ci appaiono grottesche o addirittura lunari le presenze umane, i corpi, quelli degli umilissimi di fronte alla tecnologia di sorveglianza, all'organizzazione di confine tutt'attorno, tra panorami che così si fanno metafisica distopica.

Postcards From the Verge di Sebastian Mez è invece un documentario tedesco, uno studio astratto, geometrico ed estetizzante del mondo e del conflitto israelo-palestinese dove il muro, quasi ci trovassimo ne *La Jetée* di Chris Marker, assume valenze simboliche della distanziamento tra le persone e, al contempo, d'aggiramento di questo distacco. Il muro di separazione è l'inganno e, simultaneamente, l'avvicinamento, non solo in nome di un credo, ma anche (a causa delle relazioni sociali spicciole) dell'amore tra le sue genti limitanee.

Altro esempio interessante è quello di *The Men behind the Wall* (2018) di Inés Moldavsky, Orso d'Oro per il miglior *short film*: un documentario sui rapporti sessuali e d'amore (o rispetto reciproco, desiderio, violenza e potere, Hamas e controllo) nonostante e al di là del muro, tra il susseguirsi d'immagini maschili su Tinder, le voci dei contattati al telefono, gli incontri diretti con le persone.

L'autrice, ebrea nata a Buenos Aires che vive e lavora a Tel Aviv, dialoga con maschi palestinesi esibendo senza timore alcuno, con pochissimi tratti ma assai efficaci, tutta l'assurdità della segregazione e delle stereotipie di genere nelle dinamiche tra i sessi, allestendo una piccola galleria sui preconcetti riguardo i ruoli, sulle recriminazioni d'origine politica, sui sospetti, i dolori e le pose nell'epoca del digitale.

Il muro, non le persone, gioca un ruolo catalizzatore fondamentale in *Wall* (Hakir, 2016) di Moran Ifergan, film nel quale l'autrice mette a fuoco una serie di tensioni drammatiche che ineriscono la propria vita di donna, che convergono sul fallimento del suo matrimonio e che poi motivano la sua frequentazione per ben un anno, in particolare nel settore femminile, del Muro Occidentale sul Monte del Tempio.⁶⁰

La divisione dei corpi, la divisione tra le genti che si pretende nella politica è follia smontata nella pratica attoriale di *Mixed Feelings* di Guy Davidi, nell'insegnamento a stretto contatto col *corpo dell'attore*, nella discussione caso per caso, individuale, con un ex delle scene tra i più famosi d'Israele, anche se ormai ritirati.

Il compito del *recitare o dell'essere* quella parte, quel ruolo, forse anche lo "schlemiel" (schlemihl) mimetico, rimanda di filato alla folle, dissacrante maschera attoriale hollywoodiana di *Brüno*, pseudo-documenta-

60 Moran Ifergan ha dichiarato: «Quand j'ai réalisé que mon mariage commençait à se désintégrer, j'ai fui au plus grand confessionnal du monde, le Mur occidental à Jérusalem. Il est devenu mon premier refuge, même si je n'étais plus religieuse. Je suis restée là pour ce qui s'est avéré être une année dramatique dans ma vie. J'ai documenté cette année, dans ce site unique et volatile, dont l'importance religieuse et politique reste incontestée.

"Hakir" suit la rupture de ma famille par des appels téléphoniques et des massages vocaux avec les femmes les plus importantes de ma vie: ma mère, ma grande sœur et ma meilleure amie. Dans le même temps, le film donne un premier aperçu de ce qui se passe dans la «section des femmes» du Mur occidental. Puisque les femmes ne sont pas autorisées à accéder aux endroits les plus saints du site, tout ce que je pouvais faire était de regarder par les fissures dans la barrière métallique qui nous sépare, les femmes, des hommes. C'est, sans aucun doute, le site public le plus intime imaginable. Des millions de personnes font le pèlerinage au mur chaque année, pour se réjouir, mais aussi pour pleurer et chercher le réconfort. Ils viennent jour et nuit, hiver et été, en semaine et en vacances. Pendant ce temps, j'ai été témoin d'un microcosme de tous les changements politiques, religieux et nationaux qui se produisent dans un Israël divisé en 2016. Le film suit deux pistes différentes de sons et de visuels et deux thèmes distincts, tous tissés ensemble dans un - Le niveau personnel, raconte l'histoire de mon divorce entièrement à travers mes appels téléphoniques et des messages enregistrés à destination et en provenance des femmes importantes de ma vie: ma mère, ma sœur aînée, et mon meilleur ami. Ensemble, nous ébauchons une histoire personnelle mais aussi universelle de la féminité avec de nombreux visages différents.

Au niveau public, il prend une observation étroite et à long terme de la routine au mur occidental, le pied du mont du Temple à Jérusalem, «os de contestation», le symbole religieux politique le plus important d'Israël et de Palestine. Elle, plus que n'importe où, va directement à la racine des changements politiques et religieux qui se produisent dans une société israélienne de plus en plus violente, agressive et fanatique.

Ce film est un double portrait d'un lieu et d'une femme, qui est parfois moi et parfois quelqu'un d'autre. C'est une rencontre entre son et image, privé et public, Dieu et son absence.»



Brüno, di Larry Charles.

rio demenziale interpretato da Sacha Baron Cohen nei panni d'un personaggio televisivo e della moda (*guest star* di "Funkyzzeit mit Brüno") che decide di diventare, addirittura, la vedette assoluta del momento facendosi rapire dai fedayyn. Che allo stesso tempo prova anche a farsi etero (quasi la scriteriata parabola descritta da Povia), e si cimenta poi sulla strada del cinema. Tutto ciò, ovviamente, con scarsissimi risultati.

Tornando alla fotografia, Simcha Shirman costruisce la forte tensione dialettica della contrapposizione del corpo alla realtà con *Two Woman in the Forest*, 1998, o *Self Portrait Slicing Bread and a Model*, 2002. Il suo lavoro riconduce il corpo a modelli archetipici, facendone l'oggetto d'un rapporto mediato, modellizzato e sempre fortemente prossemico con il circostante attuale e i suoi accadimenti.

Tale rapporto, ovviamente, appare sempre problematico, tanto da risolversi nell'interiorizzazione, nelle chiusure d'una condizione esistenziale quasi immutabile. Accadeva ad esempio, in e a *Broadway Danny Rose*: d'iniziare dove si finiva (nel racconto tra amici al tavolo, in una quasi-circularità temporale della vicenda), il che portava l'oggetto della narrazione, il meraviglioso personaggio alleniano del piccolo impresario squattrinato, proprio lì, davanti al locale che quegli amici accoglie, che si raccontano le *sue* gesta, le sue "imprese".

È una condizione persistente, comica e tragica assieme, questo sentimento d'inutilità, di prigionia circolare dell'affanno nel piccolo Danny Rose. Il cui senso ultimo, perfettamente in linea con molta produzione alleniana, è rintracciabile – in tutt'altra forma, ovvio – anche nel sentire

drammatico l'“eterno ritorno” storico-politico: lo stesso, *mutatis mutandis*, pensando a tutt'altro genere d'immagini, di *Ouroboros*, film franco-belga-palestinese dell'artista Basma Alsharif dedicato alla tragedia della Striscia di Gaza durante l'avanzata israeliana del novembre 2012.

Il documento inizia con vedute aeree da drone dopo l'attacco del 2014, nella logica e nello sguardo delle strategie di sorveglianza, quasi si gettasse l'occhio sull'altra faccia della luna d'Israele. Il traguardo politico dichiarato qui, invece, è la *rimozione* almeno parziale di certa memoria. Nella memoria – santificata e trasmessa, onorata, vigilata – c'è infatti il ritorno dell'errore e la maledizione d'una normalità che non sarà mai di pace, in quelle terre, perché tutto è drammaticamente e ciclicamente eguale a se stesso, né potrà cambiare. L'unico modo per invertire la rotta, uscire dalla spirale di violenza, è *dimenticare*. Perdonare e prendere atto. La *prigionia dei corpi* di Basma Alsharif è dunque la *prigionia della memoria*. Prigionia dei vivi perpetuata nella santificazione dei torti passati, del sangue, dei morti.

Il fotografo Vardi Kahana tenta quindi l'esorcismo che spezzi la circolarità in una situazione opposta e corrispondente, quella tipicamente israeliana, e ritrae

Giovani ebrei laici e ortodossi, palestinesi, bambini e adolescenti, sportivi ed eleganti impiegati [...] un flusso visuale che fa emergere, in modo pressoché naturale, la complessità d'una società di cui viene data costantemente in Europa una rappresentazione ricca di pregiudizi e stereotipi, talvolta ancora giudeofobici. Ciò che emerge è la dimensione quotidiana d'un paese che non vive solo di tensioni, [...] ma che possiede, in maniera inequivocabile, anche una sua evidente normalità esistenziale.⁶¹

Eppure, i contrasti stridono e suonano fittizi, ideologici perché auspicati e auspicabili, ma non saldi nelle cose della Realtà, non nelle politiche d'espansione e separazione, non nelle culture tradizionaliste e ultraliberiste attuali.

Invece, il corpo di Shirman (ancora un fotografo di cui si è detto) sparisce nell'immagine d'un laghetto cristallizzato in *Pond, Auschwitz-Birkenau*, 2011: il corpo autoriale, o il suo riflesso, non c'è, anche se l'intorno, il contesto complessivo della sua opera, lo sentiamo incombere, preme-

61 *Il vento e il melograno. Fotografia Contemporanea Israeliana*, Postcart, Roma, 2017, pp. 217-218.



Polish Landscape, Auschwitz-Birkenau, di Simcha Shirman.

re dall'esterno, quasi un demiurgo e attore privilegiato, peridiegetico al dramma ebraico stesso.

Quest'assenza/presenza ci trasmette anche il senso mitico della Morte, forse l'oscurità definitiva, lo sguardo gettato nelle *finis terrae*, nel mondo del negativo e restituito dall'arte. Così è anche nelle opere di Giorgio Celiberti, ove rimane solo il segno di un'assenza, il non-luogo o il frammento di questo, in una porzione di muro, in una porta, segno d'una presenza svanita. Ed «è tutta la sua vita in gioco, la sua infanzia, il suo passato» e il suo presente, aggiungiamo noi. «Tutti i bambini sono stati, almeno per un attimo, i bambini di Terezín: esposti all'enigma sconcertante del godimento dell'Altro», scrive di Celiberti, e della sua opera, lo psicoanalista Massimo Recalcati in *Il mistero delle cose. Nove ritratti di Artisti*.⁶² Rimane allora l'archeologia disumana, la metafisica dell'orrore, la eco lontana delle voci che vicino a quel lago furono soppresse. E dunque bisogna ri-mettersi in scena. Bisogna appartenere del tutto a quella scena feroce. È così che lo stesso Simcha Shirman, il cui corpo spariva dalla fotografia nel 2011, nel 1998 era ben presente di fronte ad Auschwitz, in *Polish Landscape, Auschwitz-Birkenau*: Shirman si fotografava come “corpo ebreo” di fronte al luogo della distruzione dei suoi avi, nei boschi delle

62 Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2016, p. 134.

marce di morte e dell'eterna compresenza di sé, come d'ogni ebreo, per sempre. Egli rappresentava se stesso, autore e soggetto che guarda non solo attraverso, ma anche *in* macchina, nell'asserzione d'una dimensione soggettiva, interpellante e collettiva che qui si fa modo per guardare a noi, a tutti, per testimoniare – da ebreo israeliano, coinvolto nello stesso processo teorico-estetico che fu di Lanzmann (o del succitato Loznitsa) – il limite esistenziale e umano dell'esperienza memoriale nell'Olocausto.

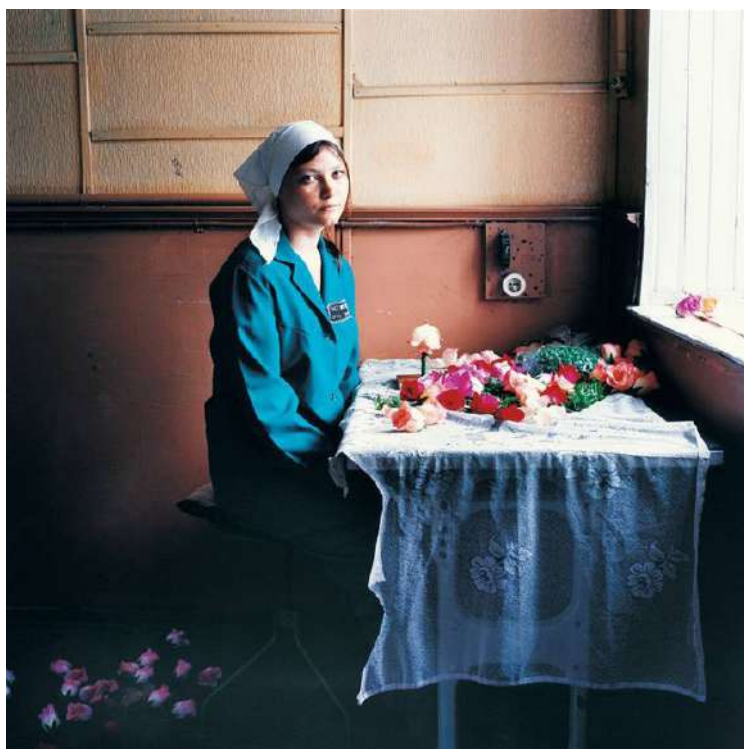
Patrick Zachman, nella sua foto per Magnum *Medio Oriente Gerusalemme*, 1990, ritrae militari e agenti del Mossad, armati ed estetizzati, soavi, quasi i crudeli personaggi d'un *polar* (hongkonghese o israeliano, non importa). Una serie d'immagini che forse sono conseguenza dell'impatto enorme che proprio quel cinema perfettamente transnazionale, di doppio genere (poliziesco e noir) ebbe sul villaggio globale allora contemporaneo, e sulla schizoide, fluttuante identità nazionale israeliana d'allora.

D'altra parte, il recente e assai discusso *Fox Trot*, di Samuel Maoz, declina l'esperienza della guerra al posto di blocco liminale, sul confine dei confini, dove i soldati vivono surrealmente danzerini un mondo che sembra scivolare nell'irreparabile, alienati da mansioni routinarie, dormendo in un container che ogni giorno sembra sprofondare sempre più nel fango. In questo mondo sbagliato, di disagio simbolico, l'angoscia domestica e familiare si fa musical, un fox trot dove si torna sempre ai passi di partenza, qualsiasi siano gli sforzi compiuti.

Adi Nes, con *Soldiers, Boys, Biblical Stories, The Village*, rappresenta invece i suoi giovani *à la guerre* nei modi codificati dell'estetica classica affrescale e rinascimentale di un Bill Viola. Adi Nes fa la propria videoarte-cristallo mettendo in scena i coloni, le ragazze, o i soldati dormienti durante una pausa, in una dimensione di diretto rapporto tra le grandi tradizioni pittoriche classiche, tutte allegorico-simboliche, e l'attualità violenta del reportage.

Se le immagini raccolte e create da Peter Greenaway con Saskia Boddeke per il progetto *Obedience. An Installation in 15 rooms* col Jewish Museum Berlin⁶³ vanno esattamente nella stessa direzione – e si pensi all'attenzione che il progetto rivolge a Caravaggio – Michal Chelbin cerca nei propri soggetti un correlato oggettivo dei corpi dei quadri, delle

63 Cfr. P. Greenaway, M. Kampmeyer, C. Kugelmann, "Obedience", Jewish Museum Berlin, Kerber Art, catalogo della Installazione in quindici stanze, mostra anonima di Saskia Boddeke e Peter Greenaway, 22 maggio – 13 settembre 2015.



Nadia, Sentenced for Narcotics, di Michal Chelbin.

rappresentazioni esiziali: in *Nadia, Sentenced for Narcotics*, per *Women's prison* Chelbin, per fare un solo esempio, cita palesemente Vermeer.

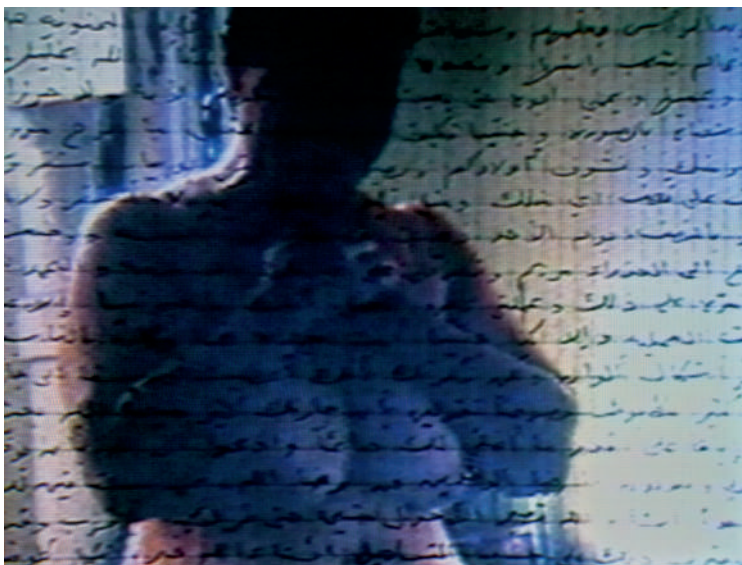
Sono corpi-icona, dunque, che ne riflettono complessivamente altri, che cortocircuitano la rappresentazione e le sue pratiche in una dimensione e un linguaggio avvertiti come squisitamente tecnici ma che, al contempo, portano in emersione dei meccanismi linguistici: il che fornisce strumento disvelante, rivelatore quasi, di realtà attuali che anche nei loro drammi sono figlie, palesemente, d'immaginari estetici e di sensibilità dominanti, nella politica culturalmente sedimentate.

Pittura, simbolismo, iperealtà, quindi, demoliscono mitologie e ideologie, le molteplici, fragili identità politiche del "nuovo ebreo" nato nella fondazione dello Stato di Israele, spazzando senza timore la stereotipia del *kibbutz*, del collettivismo d'un tempo, dei corpi del "muscle jewry",

ritrasferendo il tutto nella dimensione non meno (ma altrimenti) connotata, anonimamente sterilizzata e nuovamente irregimentata del contemporaneo visivo internazionale, risciacquato però nell'afflato mitico e psicagogico, quasi classicheggiante.

Già il giovane ebreo di *Gorizont* (1932), di Lev Kulešov, sognava l'America ma ne rimaneva profondamente deluso quando, arrivati, cozzava con la vita là totalmente mercificata, tra corrotti, attentati e suicidi: decideva allora di combattere i bolscevichi, arruolandosi, salvo poi passare ovviamente dalla parte loro, nella rivoluzione. Questa instabilità ideologica assoluta e stereotipica, quella dello straniero liminale in patria d'altri, del sogno d'una patria che non c'è ed è simbolicamente vagheggiata, quasi mitica – che si fa racconto tradizionale e fors'anche la fine del sogno modernista (d'un luogo *altro* che non sia Israele, pur vissuto in una città modernista per elezione, Parigi) – sono caratteristiche prime del cinema di Amos Gitai, israeliano di Haifa che nella capitale francese ha vissuto e lavorato. Figlio d'architetto del Bauhaus, cresciuto tra i pionieri sionisti di kibbutz, dove i genitori lo spedirono da giovanissimo, Gitai riceveva e rispondeva alle lettere della madre Efratia, esule anch'essa, ribelle e problematica, che gli chiedeva il permesso di rimanere *distante da lui* parlandogli poi dei propri problemi, della propria condizione di disagio permanente. Come per Mona Hatoum (videoartista e performer palestinese nata a Beirut, dal 1975 a Londra), e in particolare per il suo *Measures of Distance*, ove i corpi dell'autrice e di sua madre sono intrecciati nel testo delle lettere scritte dalle due, anche Amos Gitai è sempre stato autore intimamente, legato e al contempo separato dalla madre. Quindi apolide, e fautore d'un cinema trasversale e d'attraversamento mai stanziale, che a momenti non è più nemmeno cinema: la sua è una dimensione estetica trascesa, liberata, dove saltano i generi, i formati, i supporti (trasfusi spesso attraverso i telecine: con l'avvento dell'elettronica, Gitai gira addirittura in betamax). Di volta in volta il suo cinema è approdo al metalinguaggio e alla pluri-linguisticità, alla disseminazione, all'assenza di riferimenti cinematografici nazionali, alla loro contestazione, e affermazione di una urgenza, di una necessità, quella del ricercare ancora, forse un linguaggio e un cinema nuovo nel solito aggancio e scarto, però, delle tradizioni religiose composite, nell'avversione dei dogma, nella dialettica tra realtà e mito.

Nel suo *Golem* (Golem, lo spirito dell'esilio), film di dialettiche significative (tra corpo/macchina, casa/rovine, morte/amore, nascita/



Measures of distance, di Mona Hatoum.

morte), Gitai recuperava il mito e le narrazioni delle scritture sacre, la Kabbala. Tentava di costruire, attraverso la citazione della pittura del Masaccio, le opposizioni drammatiche sintetizzate nella sua creatura mitica, nel suo spirito dell'esilio. Tra Golia ("alto sei cubiti e un palmo"), filisteo la cui corazza pesa 5000 sicli di bronzo, e Davide armato della sola Fede in Dio, Golem è così il nuovo abbozzo di cinema israeliano a venire, non solo creato dal fango, dall'indistinto, ma creatura che accompagna una donna che altro intento non ha se non il voler portare su di sé l'onere d'una rappresentazione collettiva e nazionale. Se il cinema di Gitai è esule, errante, frutto del distacco dalle narrazioni di convenzione – e questo anche per motivi specifici di vita dell'autore, come si è visto – non lo è certo per il generico nomadismo e cosmopolitismo rimproverato miticamente all'ebreo (in conseguenza, si diceva, del suo "timore e tremore" nel rifiuto di Cristo). Nel suo cinema, anzi, si dice:

Tu sei lo spirito dell'esilio, l'anima collettiva di tutti coloro che vanno errando sulla Terra; io ti ho creato con la Terra. Va e proteggi i vagabondi, i nomadi e gli esiliati, e proteggili da tutti i mali che gli infliggono i loro persecutori.



Kippur, di Amos Gitai.

Il suo nomadismo nulla ha a che vedere quindi con la condizione dell'apolide: la sua non è affatto separazione, ma unione, attraversamento e conoscenza, protezione reciproca e incontro.

Gitai in *Kippur* (2000) segue lo sguardo di studenti, militari riservisti a Haifa mentre cercano di raggiungere il loro quartier generale su una vecchia Fiat 124. È la mobilitazione del 6 ottobre 1973, giorno dell'attacco congiunto di Siria ed Egitto a Israele. I suoi eroi arrivano in ritardo e si uniscono ad altro reparto, quello di un'unità di soccorso aviotraspor-



Lebanon, di Samuel Maoz – il mondo attraverso il mirino.

tata – perché per servire la Patria un “corpo” vale l’altro – . Poi, durante la missione su un elicottero di soccorso, sono abbattuti e feriti, rimangono soli: nel fango, nel freddo, cercano di trasportare un soldato ferito in barella, di rianimarlo, ma tutto è vano sin quando questi cade dalla portantina, e muore tra le loro braccia. Con ciò, tipicamente per Gitai, a descrivere una perfetta, agorafobica, tragica caoticità dell’evento bello, curata, nella sua drammaticità e assurdità, infine e solamente tra le braccia d’una donna. Rifugio di un momento, l’unico bastione a resistere: cosa che invece non sarà, non potrà essere per l’orrore, per la “ferita” di Avi, il protagonista di *Munich*.

I soldati di *Lebanon* (2009) del solito Samuel Maoz, autore che ha conosciuto e spesso riscritto l’orrore della guerra, sono invece claustrofobicamente e contraddittoriamente ritratti il 6 giugno 1982 mentre litigano, hanno paura, si aggrediscono vicendevolmente nell’abitacolo del loro carro armato (buio, sporco d’olio, d’acqua, di sangue, lattine, cereali, mozziconi di sigarette, tra vibrazioni impossibili, fumi e rumori rintonanti) ove sono capaci unicamente, e senza troppa precisione, del “mirare” al “nemico”. Pertanto i commilitoni muoiono perché non si ha coraggio di sparare al momento opportuno; e quando si spara, invece, si fa esplodere un pick-up carico di polli. Il poveretto al volante rimane tranciato di braccia e gambe, urla di dolore sin quando i soldati non lo finiscono come fosse una bestia. Poi, una famiglia muore per mano dei siriani, un vecchio (ci) guarda con sguardo d’odio, e un bambino dagli occhi smarriti, terrorizzato, scappa mentre i suoi sono tutti morti. È il

caos. Un asino è sventrato, ma respira ancora, con la lingua serrata tra i denti e le lacrime, simbolo quasi picassiano e grottesco, quasi slapstick, di tanta oscenità e violenza. Il mirino del cannoniere sobbalza tra rovine e possibili nemici, fin quando un colpo di bazooka arriva sul tank. Improvvisamente, inquadrati sempre dal mirino, ci appaiono la Tour Eiffel e il Big Ben su cartelloni pubblicitari, a simbolizzare la lontananza definitiva e l'indifferenza del mondo civilizzato alle sorti di Israele, con i suoi figli che comunicano col Comando solo tramite radiotelefono, chiusi lì dentro, sudati fradici, perduti. "Non è possibile fare la guerra in questo schifo", dice il capo-carro.

Nel progetto/reportage *Necropolis* Gilad Ophir invece rappresenta, e svuota di ogni segno di vita i siti militari *abbandonati*. Questi sono fatti vani simulacri, tombe antichissime, luoghi d'assenza assoluta; e tipici segni bellici, a significare l'inutilità del sacrificio delle genti di tutte le guerre.

I corpi, dunque, sono nuovamente persi, spariti, e Naomi Leshem, nel suo progetto fotografico dedicato ai dormienti, gli *Sleepers*, li ritrae nella loro fragilità assoluta, come corpi d'individualità perduta. Le sue fisicità sono sospese, a un passo «dall'incombente trapasso», scrivono De Bonis e Youdovich: quasi segni d'assoluta inconsapevolezza. Infatti, i corpi testimoni delle scritture della verità sono pur sempre narrazione. Di qui, allora, i casi controversi, discussi e discutibili, anche tra i non sommersi, tra i salvati: ad esempio quello del già citato e discusso Benjamin Murelstein, il corpo-cosa degli interrogativi, che racconta la sua storia con voce disturbante, quasi fosse un perturbante precipitato carnale del quesito esiziale. Impossibile, infatti, decifrare quale sia il suo merito, quale la sua colpa, tanto da esser fatto, a buon diritto o meno, *L'ultimo degli ingiusti* (2013, Lanzmann). Il suo è un corpo che per fattezze, per *phoné*, potrebbe mimetizzarsi – cambiando completamente continente, pertinenza storica, momento – tra i carnefici di Suharto, tra gli sconci ex paramilitari della Gioventù di Pancasila, responsabili del massacro in Indonesia di quasi un milione di persone (militanti comunisti e non, nel 1965-'66), nei già citati *The Act of Killing* e *The Look of Silence* di J. Oppenheimer. Le questioni qui in discussione, infatti, non si risolvono affatto nel corpo "ebreo", o nella genealogia e nelle provenienze culturali di un autore, ma si allargano a segnalare una vera e propria tensione generica e umana, transnazio-



The Look of Silence, di J. Oppenheimer.

nale e linguistica, un modo di concepire e fare la storia – e la realtà – attraverso la reviviscenza emotiva, la drammatizzazione e il racconto, liberando a questo riguardo i personali (talvolta, i più allucinanti fantasmi sadico-feticistici personali). Tutto ciò che questi documenti attestano e vogliono attestare si cristallizza nei termini stretti della «memoria astratta che cerca continuamente di rendersi concreta orchestrando frammenti di realtà che hanno già avuto luogo e che sono già esistiti.»⁶⁴ La memoria, per citare Fabio Mauri, è «facoltà suprema di Consistenza e Composizione del Senso»,⁶⁵ ma anche ruscello carsico che deve riemergere, che col cinema diventa risorgiva improvvisa, violenta, quasi il rimosso nella terapia che si acclara a chi assiste, che travolge chi vede e ascolta.

3.2. CORPI SIMBOLICI, NON SOLO CORPI

Proprio Mauri, che è stato “ebreo di autoelezione”, artista e intellettuale di spessore internazionale, ha voluto sperimentarsi in *performance* essenziali che qui si avvertono come particolarmente rilevanti perché

64 V. Paci, *Una partitura per parole, immagini e media: Sans Soleil di Chris Marker*, “Cineforum” n. 379, a. 38 – n.9 – novembre 1998, pp.60-67.

65 F. Mauri, *Ricostruzione della memoria a percezione spinta*, 1988.



Ebraica, di Fabio Mauri, 1971.

attinenti precisamente la questione: quella delle rappresentazioni del cosiddetto “corpo ebreo” nelle arti visive e nell’audiovisivo e il problema più generale della testimonianza filmata e del suo utilizzo. A questo proposito l’importanza della riflessione di Mauri è notoria: ad esempio in *Ebraica*, 1971, performance che ebbe luogo presso Galleria Barozzi di Venezia, ove Mauri articolò il proprio complesso atto performativo attorno a una schiera di oggetti-scultura. Erano cose di cui si simulava una qualche, anonima provenienza corporale (denti, ossa, capelli), oggetti metonimici, feticcio, dei “tramite” necessari che circolarmente e simbolicamente riconducevano poi al corpo d’una ragazza nuda in scena. La fanciulla, tagliandosi la chioma di fronte a uno specchio, nella stessa performance realizzava con i propri capelli una Stella di David, a simbolizzare *in corpore vivi* le persecuzioni razziali e lo sterminio.

D’altra parte, con *Schermi*, già nel 1957, Mauri rifletteva sulla valenza dell’avvento moderno del cinema (e della televisione) con il conseguente portato immaginifico di rielaborazione complessiva della memoria. L’artista analizzava forme di rimemorazione e coscienza poste in essere *nella fruizione audiovisiva*, ove la memoria «precede la percezione e l’uomo contemporaneo proietta sulla Realtà la risultante d’immagini interiori d’un immaginario precostituito e precedente».



Intellettuale – “Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini”, di Fabio Mauri.
Foto di A. Masotti.

In *Il Muro occidentale, o del Pianto*, installazione presentata nel 1993 alla XLV Biennale di Venezia, Mauri arrischiava addirittura l'evocazione del Muro Occidentale, HaKotel HaMa'aravi, luogo sacro dell'Ebraismo dove Dio ascolta sempre: *ascolta, non vede, si noti bene*.

Il Muro, che qui s'inferisce una volta di più come simbolo di consistenziazione dei corpi dei deportati dell'Olocausto e della Diaspora, era costituito metonimicamente da una pila di valigie, oggetti che servavano il tutto, l'ogni cosa travolta delle loro vite cui si aggrapparono disperatamente fin quando poterono. Questi oggetti definivano anche lo schermo, e il limite (un segno invero anche unificante) nel rapporto tra arte, uomo e simboli della sua drammatica persecuzione.

Nella performance/installazione *Intellettuale* – “Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini”, presso GAM, Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna (1975) Mauri proiettava sul torace di Pasolini il suo stesso film. Questo a significare la manifesta simultaneità, la compresenza tra simbolo e carne, con il soggetto della narrazione fatto oggetto e schermo del racconto: l'autore Mauri, identificato all'autore *per eccellenza*, l'intellettuale gigantesco, l'iconico e cinematografico Pasolini.

Allo stesso tempo il testo audiovisivo proiettato, cioè il film, diveniva tutti i film sul tema, tutte le *narrazioni* fondanti e tradizionali di riferimento. L'intorno, il contesto, quello dell'Ebreo aurorale e del Cristo primo cristiano, sono accomunati in una sorta di con-essenza delle culture e delle religioni occidentali.

Con esse, dunque, le persecuzioni millenarie: in particolare quella degli Ebrei, "colpa originaria", seminale e ossessiva nell'artista Mauri che nel racconto, nella simbolizzazione dell'Olocausto, maturò la propria necessità di contatto con la Storia e con l'Arte, oltre che con l'Ebraismo.

Il messaggio di Mauri, il suo campo d'indagine e di sperimentazione estetica, dunque, coinvolgeva perfettamente tutti i vertici fondamentali della riflessione che in questa ricerca si tengono in considerazione. Mauri bene anticipava, ad esempio, il lavoro geniale di Christian Boltanski (artista di origini ucraine e madre corsa/francese, la cui famiglia ebbe svariati e sostanziali legami con la cultura ebraica) che nel ricordare i racconti su Shoah ha scelto di rinunciare ai *monuments*, come da lui definiti - istituzionalmente, oggetti di marmo o di bronzo della memoria - realizzando invece opere in materiali poveri, fragili, addirittura lasciati all'incuria. Boltanski ha infatti dichiarato: «Se voglio parlare della Shoah non mostro foto storiche ma le immagini di cittadini svizzeri deceduti di recente, creando quindi una distanza con il dramma» e al contempo, una prodigiosa compresenza nella loro rievocazione. I corpi dei morti sono anch'essi figli, fratelli, padri e madri dell'oggi o di ieri.

Dunque, un interessante e romantico atteggiamento, questo, che pare di verificare anche, cambiando discorso, in un sensibilissimo film israeliano d'ultima generazione: *People That Are Not Me* (Anashim Shehem Lo Ani) di Hadas Ben Aroya, giovane e straordinaria regista, produttrice, sceneggiatrice e attrice (dell'88) già piuttosto nota per il suo *Sex Doll*.

People That Are Not Me è la (parziale, almeno) ri-messa in scena di sé, soprattutto la rappresentazione d'un corpo, dell'identità fisica, generazionale e contemporanea, intima, della donna israeliana di "generazione Y": la giovane regista ha cercato per due anni un'attrice che corrispondesse alle sue necessità e poi, senza averlo mai fatto prima in vita, ha deciso di recitare da sé e per sé il ruolo principale della propria vicenda. A momenti, in questo ruolo, Hadas Ben Aroya si fa



People That Are Not Me, di Hadas Ben Aroya.

grave, drammatica, in opposizione smaccata agli stereotipi culturali nazionali che sulle questioni di genere rimangono incentrati su schemi piuttosto conservativi, mai pienamente discussi e sconfitti, anzi. Il corpo dell'attrice/autrice, così, è il modo per discutere della gioventù, delle sue relazioni nella prossimità emozionale, del suo vuoto, del suo sentimento.

Il corpo di una giovane donna, poi, è il veicolo più adeguato per la narrazione polemica (in opposizione al momento politico nazionale) ove non sappiamo perché Joy, 25 anni, sia rifiutata dal suo ex che non vuole più parlarle.

Certo, lei è disperata, e si concede a chi capita, nel tentativo di sedare la propria ansia, il malessere di un'assenza squassante. La macchina da presa la ritrae in pianosequenza dolorosi, illustrandoci la leggerezza e l'abissalità d'una generazione cui non è rimasto altro che la propria fisicità e sessualità, senza tuttavia che tra i corpi si stabilisca un vero contatto, né alcuna solidarietà o ribellione, anche quando così vicini. Il suo, il corpo della donna di oggi, è apparentemente rivendicato, trionfante e assieme sconfitto. Nonostante il film tratti d'amore, si apre con il disperato messaggio della giovane protagonista che si autoritrae in un primo piano pressoché sconvolto, rivolgendosi in interpellazio-



Meduse (Meduzot/Jellyfish), di Etgar Keret e Shiva Geffen.

ne a lui (e a noi). È corpo nudo che vive e trasmette il proprio affetto urgente, l'emozione affidata all'immagine della videocamerina del proprio computer, per l'amore perduto nel filtro freddo e tecnologico. Poi, invece, la camminata decisa nelle strade della città, attraversate in felpa rosa antico e zainetto *animalier* a tracolla, è marcata dal sentore di generazionale fragilità post-adolescenziale, preannunciante però la visceralità dell'opera, il suo ribellismo, sulle note di *This Is Not A Love Song* dei PIL. È l'ennesima dichiarazione d'intenti, un manifesto povero e potente, un piccolo manifesto contro-estetico, a-politico (e politico allo stesso tempo).

Così è anche per il poetico *Meduse (Meduzot/Jellyfish, 2007)*, di Etgar Keret e Shiva Geffen, film dove vita, morte, equoreo femminile e amore sembrano condensarsi e dipanarsi dal ritrovamento d'una bambina emersa misteriosamente dall'acqua, sulla spiaggia di Tel Aviv. «Corpi gettati, navi in bottiglia, meduse spiaggiate», recita una poesia del film: ed è per i primi e le ultime una condizione metaforica che corrisponde alla condizione delle donne di diverse generazioni del mondo ebraico israeliano, dove le simbologie equoree di purezza o purificazione (l'abluzione del *mikveh*) abbondano. Soprattutto nel cinema di ultima generazione; soprattutto quando riferite al femminile (a questo proposito si vada al documentario *Purity*, di Anat Zuria).

Se *Viviane* (2014), di Shlomi e Ronit Elkabetz, è un sardonico, drammatico spaccato di società paternalistica dove il tribunale rabbinico è l'unica autorità che può concedere il divorzio a una donna che non



La sposa promessa, di Rama Burshtein.

ama più suo marito, che ne è fisicamente “prigioniera” (con tutto ciò che ne deriva nei termini della perdita della *ktuba*, il contratto di matrimonio ebraico), i corpi dei protagonisti de *La Sposa promessa* (2012, *Fill the Void*) di Rama Burshtein, film d’esordio della giovane e talentuosa regista israeliana, ambientato nella comunità Chassidim di Tel Aviv, sono certo costretti a un meccanismo sociale egualmente stringente, ma anche, in qualche misura, liberi e autonomi da esso.

Durante il Purim, la sorella maggiore di Shira, Esther, si sente male e muore mettendo al mondo un figlio. La madre di Esther, di fronte alla tragedia, cerca di porre rimedio nell’usanza tradizionale e d’imporre il nuovo matrimonio tra Shira, la sorella più piccola, e il cognato Yochay.

Ma la comunità chassidica rispetta la volontà del singolo e Shira dapprima si sottrae, incapace di provare amore per Yochay: poi – non sappiamo se pian piano invaghitasi, impietosa, o se semplicemente colpevolizzata, quindi incline a corrispondere ai voleri imposti dalla comunità – inizia un dialogo con Yochay. Riprese strette e primi piani descrivono un gruppo assai coeso, quasi asfissiante e soffocato, dove l’istituzione familiare sembra soverchiare tutto: ma il simbolo familiare, a ben pensarci, non è così maltrattato; né pare troppo distante dalle logiche di altri gruppi, quasi in questi, nei gruppi, nella famiglia, si celasse, anche per l’autrice, il senso primo dello spirito nazionale.

Nella comedy-drama web television series *Transparent* (2014), addirittura, il corpo di una donna è quello di un uomo in transizione: la famiglia

degli Pfeffermann vede Morton, “Mort” (interpretato da Jeffrey Tambor), un professore di scienze politiche in pensione, divenire Maura. Mort/Maura proviene da una famiglia di ebrei tedeschi in parte sopravvissuti allo sterminio. La necessità di affermazione identitaria disegna la tensione e la fluidità della famiglia, delle psicologie coinvolte, così come quella della tradizione religiosa che accompagna gli esistenti.

Qual è dunque il lavoro del Tempo nella rappresentazione dei corpi e della memoria? Quello di costringerci a una rappresentazione a oggi ancora non sufficientemente meditata, sbiadita e simbolica, più o meno organizzata nell'accumulo indistinto di vicende personali, di oggetti individuali e quotidiani? Come Mauri, dicevamo di Boltanski, che proprio nella personale *Anime. Di luogo in luogo*⁶⁶ raccoglie masse di vestiti (*Containers*, 2010) in accumulazioni indifferenti tra carrelli, fototagli e scatole di metallo, con ciò significando, o ricordando, citando metonimicamente anche i corpi dell'Olocausto, ma soprattutto le vittime tutte delle stragi (Bologna, Ustica, ...), segnalando nel contempo la scomparsa di quegli stessi corpi “ebrei” (transnazionali) pur illuminati dalla luce di *desk lamps*, faretto e scritte al neon. Sono corpi, quelli di Boltanski, che non si vedono più, assenti, perduti e dimenticati, di cui rimane solo una parvenza bidimensionale e grafica del viso (come nei *Monuments*, 1980-1990; in *Réserve, Fête de Pourim*, 1988; in *Les Résistants*, 1995; ma anche *Fantôme de Varsovie*, 2002): sono corpi fatti, o disfatti, solo narrati, cioè materia della Memoria costretta ai processi vanificanti del Tempo. Una memoria che s'inscrive nel dispositivo e per la quale il Tempo stesso, l'elemento di centralità interpretativa, è componente basilare, alleato fondamentale e primo avversario: i volti fotografici di Boltanski sono ultimo engramma⁶⁷ familiare delle persone che furono, e sembrano svanire, hanno perso irrimediabilmente definizione; così, le cassette metalliche su cui sono fissati ammalorano, apparentemente consumate dalla ruggine.

Ciò che al contrario non comunica tale deperimento è l'immagine standard di certo cinema transnazionale, preconfezionato, restituitoci

66 Esposizione bolognese a cura di Danilo Echer, accolta al MAMbo dal 26 giugno al 12 novembre 2017.

67 Per engramma s'intende una traccia mnemonica organizzata nel sistema nervoso come conseguenza di processi di apprendimento e di esperienza: spesso è considerato come rete neurale o frammento di memoria, attivabile tra memoria e sensorialità.

ad esempio da Paul Verhoeven in *Black Book* (2006, Zwartboek), racconto di Rachel Stein, ebrea in fuga in Olanda dove la sua famiglia è andata massacrata, che si unisce alla resistenza olandese per infiltrare, in virtù della propria beltà, il mondo dei gerarchi nazisti SS. Il film traccheggia tra seduzioni da feuilleton, erotismi sedati e amori impossibili – lei che s'innamora del tedesco Ludwig Müntze che deve incastrare – nel più ovvio dei prodotti hollywoodiani di qualità, consegnandoci un corpo codificato del desiderio, quasi anni Novanta (che potrebbe apparire egualmente in *Basic Instinct* o in *Showgirls*), certo non quello tipico della lotta per la libertà o, meglio ancora, d'un popolo in lotta per sopravvivere. Allo stesso modo undici anni dopo, nulla è cambiato in *La signora dello zoo di Varsavia* (2017) con Jessica Chastain. Qui tutto è doppio giro della finzione, finzione nella finzione, codifica e narrazione al cinema, cioè spettacolo tutto sommato esangue, totalmente commerciale. Cosicché navighiamo tra il tentativo di salvare gli animali dello zoo, quello genetista e nazi di re-incrociare l'uro estinto, poi liberato nei boschi, e, contestualmente, del dare una via di fuga agli ebrei che cercano di sfuggire alla deportazione e alla distruzione del Ghetto di Varsavia, pur sotto il naso dei soldati tedeschi. Cosicché i due coniugi nascondono centinaia di persone, ospitandoli in casa e nelle cantine, tra le gabbie degli animali, fornendo loro documenti falsi, fingendo che siano tutti operai al lavoro, parenti in visita, medici che ruotano attorno all'allevamento di maiali a supporto delle truppe di occupazione: insomma, una "fattoria impura nutrita con immondizia ebrea". Questo sulla base però della storia vera di Antonina e Jan Żabiński, giusti tra le nazioni, oggi ricordati in Yod Vashem.

Il film di Niki Caro, tratto dal libro di Diane Ackerman, è convenzionale, patinata, posa drammatica, a dispetto della buona prova attoriale della Chastain: che infine è decente, plausibile, seppure debba confrontarsi con il *thrilling* del salvataggio dell'elefantino appena nato – a dichiarare da subito il valore e il destino della protagonista –, tra le difficoltà femminili per le gelosie maritali e le breme sensuali dello zoologo di Hitler, Lutz Heck. Il film fatica tra le pose ricercate dei bimbi caricati sui vagoni, che rimandano alle foto di Shoah e tra le stesse radiose immagini alla Wes Anderson, quasi *Grand Budapest Hotel*: inizialmente un dolly centrale sorvola il cancello dello zoo, poi il movimento è reiterato simmetricamente sulla prospettiva della via centrale del Ghetto; infine, sul suo incendio, come fossimo in *Il Pianista* di Polański, che ci informa di



La signora dello zoo di Varsavia, di Niki Caro.

ciò che sta per capitare, di ciò che è già stato. Se lo zoo diverrà “umano” (per proteggere le proprie umanità ridotte a bestie, bestializzata anche nei disegni sui muri – umanità unidimensionale di bimbi, amici e bisognosi che giungano dal Ghetto, tra i quali emerge solo la figurina iniziale della ragazzina stuprata), la questione della loro salvezza è nella constatazione della necessità del renderli, questa volta, «invisibili», di celarli allo sguardo che li vuole animali sui vagoni piombati. Il bello del film, infine, è proprio nell’abbozzare il drammatico e infame capovolgimento di tutte le cose, con le immagini improvvise dei rabbini fatti bersaglio del lanciafiamme nazista tra le macerie della sinagoga, uccisi non diversamente dall’aquila da mandare a impagliare, dall’elefante o dall’alpaca in fuga. Infine, nella riunione familiare finale, *happy ending* che precipita la fine in un quasi-spot bucolico, felice, ci accorgiamo pure dell’abbozzo di antispecismo del film.

In *Sans Soleil* di Chris Marker la meditazione sull’inedita natura e sulle nuove modalità di costruzione “testuale” della memoria, sulla definizione del mondo attraverso questa, trova parole (e immagini) esemplari: «...ricordo le immagini che ho girato nel mese di gennaio a Tokyo. Adesso si sono sostituite alla mia memoria, sono la mia memoria. Mi chiedo come facciano a ricordare quelli che non filmano, non fotografano, non videoregistrano... come facesse l’umanità a ricordare».

Marker affronta qui il paradosso della resa memoriale contemporanea alla simulacralità dell’immagine, alla sua parzialità (e imparzialità), alla sua fantasmaticità e indefinitezza esperienziale: motivo per il quale



Gefängnisbilder, di Harun Farocki – citazione di *Un condamné à mort s'est échappé*.

la visita, oggi, a un qualsiasi sito d'interesse o valenza artistica-turistica non è più, appunto, l'occasione dell'esperienza dei soggetti e dello spirito, ma di scatti fotografici, a sancire la simbolicità dell'evento che arricchisca il carnet del proprio vissuto. Ed è così che l'evento personale è occasione di circuitazione d'immagini ulteriori, perfettamente fini a se stesse e auto-alimentanti. Insomma, il problema iperbolico è ancora quello dello sguardo, lo stesso che Harun Farocki discute e analizza in alcune delle sue opere più importanti: ad esempio, un documentario del 2001, *Gefängnisbilder*, dove immagini tratte da scene d'un film di Jean Genet (*Chant d'amour*) e di Robert Bresson (*Un condamné à mort s'est échappé*) sono montate assieme e insistono su immagini di scarto di vari documentari o di telecamere di sorveglianza di prigionieri di massima sicurezza, a significare la demistificazione nella narrazione solo apparentemente realistica dei maestri attraverso la giustapposizione con immagini non orientate, monotone, come quelle della moderna sorveglianza elettronica.⁶⁸

68 Cfr. scheda di *Gefängnisbilder*, in H. Farocki, *Another kind of Empathy*, Koenig Books, p.194.

Il problema della narrazione storica, del documentario e del reportage, o del servizio tele-cinegiornalistico e di denuncia per immagini, anche su social network, è, tuttavia, ancora squisitamente connesso a modalità complessive della conoscenza e della narrazione, alla loro modellizzazione, alle tecniche di rappresentazione del Reale rispetto a una verità degli accadimenti complessivamente sfuggente, inafferrabile, oscura e terribile.

D'altra parte, anche in altri ambiti estetici, la questione continua a esser palese: il volto ritratto a matite colorate in *Eichmann in Jerusalem übermalen* (2013) di Miriam Cahn può essere l'Eichmann della nota, netta affermazione di Ben Gurion alla nazione israeliana?⁶⁹ È lui?

S'interroga Derrida: nella menzogna si può nascondere la Verità?

E nel cinema ci può essere "verità" dello sterminio? E sua rappresentazione efficace?

Di qui, il problema della rappresentazione nel già citato *Il figlio di Saul* (2015, Saul fia), piccolo, arcidiscusso e angosciante capolavoro diretto da László Nemes, film che ha autorizzato un ampio dibattito, che affronta da dentro il problema de *la Shoah à l'épreuve de l'image*⁷⁰ risolvendolo come già detto in un'entusiasmante narrazione immedesimata e in prima persona (frutto di soggettive e false oggettive) a offrire esperienza tra le più feroci, dolorose, revivificanti. Anche qui il problema si ripresenta: "L'immagine fotografica non è lo sguardo: essa isola, filtra, combina, ed esprime un enunciato", scrive Pierre Sorlin nel suo *Sociologia del cinema*.⁷¹ Non solo: in *Sans Soleil* di Chris Marker si descrivono le questioni esiziali della confezione della tessitura testuale, semantica e linguistica.

69 David Ben Gurion dichiarò davanti alla Knesset, nella Primavera del 1960: «Devo informare che recentemente i servizi segreti israeliani sono [stati] sulle tracce di uno fra i maggiori criminali nazisti, Adolf Eichmann, responsabile con altri dirigenti nazisti di quello che essi stessi avevano definito "la soluzione finale del problema ebraico", cioè lo sterminio di sei milioni di ebrei europei. Adolf Eichmann si trova attualmente in carcere in Israele e presto sarà condotto in tribunale conformemente alla legge per i reati commessi dai nazisti e dai loro alleati.»

70 Per citare il saggio di Jacques Walter, docente di Scienze dell'informazione e della comunicazione dell'Università di Metz, edito da nel 2005, che propone raccolta di testi pubblicati dal 1998 all'anno di pubblicazione, ove si pongono le basi della costruzione di corrette, adeguate prospettive epistemologiche e metodologiche sul problema della rappresentazione di Shoah.

71 Aldo Garzanti editore, 1979, p. 191.

stica, attraverso la giustapposizione d'immagini e di parole, attraverso le loro interferenze che si definiscono poi nell'audiovisivo. È proprio in questa dinamica complessa che si giunge a uno dei problemi sostanziali, a uno dei momenti centrali, quello del *punto di vista* dello sguardo in narrazione, attraverso cui guardare ai fatti della storia. Quindi, ancora, il problema di un *corpo* che assuma quella posizione, che incarni lo sguardo, che lo veicoli da un preciso punto di vista, con una tensione e una traiettoria, che ne sia determinato, quasi in rimbalzo:

Chi ha detto che il tempo viene a capo di tutte le ferite? Sarebbe meglio dire che il tempo viene a capo di tutto, tranne che delle ferite. Col tempo la piaga della separazione perde i suoi margini reali. Col tempo, il corpo desiderato presto non ci sarà più, e se il corpo che desidera ha già cessato d'esserci per l'altro, ciò che resta è una piaga senza corpo.

Non sfugge l'entità di siffatte questioni: il corpo strappato ai suoi affetti, ai corpi che lo completano ma più in generale alla corporeità stessa, eppure soggetto (dell'identificazione, della proiezione, dell'affermazione di sé) è concetto tra i più problematici e fertili delle discipline filosofiche e semiologiche attuali, trattato ampiamente da letteratura teorica, psicoanalitica e semiologica, da Umberto Galimberti sino a Jacques Fontanille. Da un lato, ad esempio, Galimberti, afferma che il corpo è

significato fluttuante, che si concede a tutti i giudizi di valore, ma anche si sottrae, con la sua ambivalenza li fa tutti oscillare. Luogo e non luogo del discorso, esso opera quel taglio geologico nella storia che ne rivela tutte le stratificazioni. Da centro d'irradiazione simbolica nella comunità primitiva, il corpo, infatti è diventato in Occidente "il negativo di ogni valore" che il gioco dialettico delle opposizioni è andato accumulando.⁷²

Fontanille, invece, scrive del corpo

come fattore indispensabile; che lo si assuma come 'sede', come 'vettore' o come 'operatore' della semiosi, esso appare in ogni caso come la sola istanza comune alle due facce (o ai due piani) del linguaggio in grado di fondare, garantire o realizzare la loro riunione in un insieme significante.⁷³

72 *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, Feltrinelli editore, Milano, 1984 (1983), p.13.

73 Cfr. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, 2004, p.20.

Ecco, nuovamente, il motivo concreto dell'*immortalare* le testimonianze, dare spoglie concrete – appunto “mortali” – a tutte le testimonianze possibili, soprattutto in epoca di crisi dell'umano e d'immagini soverchianti, omologanti, di “reference mode”: «*la question des images est au coeur de ce grand trouble du temps, notre “malaise dans la culture”*», scriveva G. Didi-Huberman.⁷⁴

Tale definitiva questione è colta e affrontata propriamente dai progetti memorialistici come *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. Contestualmente al pensiero e allo sviluppo dei progetti spielberghiani, i cosiddetti dispositivi mediatici si moltiplicano: si diffonde in quegli anni la cultura del racconto testimoniale, delle testimonianze specifiche – grazie anche alla *neo-televisione*, e soprattutto nella ragione del moltiplicarsi dei suoi talk show, delle trasmissioni incentrate sul versante dell' emissione della conversazione – in quello, insomma, che Pierre Sorlin chiama “régime perceptif” per il costituirsi d'una vera e propria televisione dell'intimità, del patemico, che mette in scena una forma moderna di peculiare, superficiale compassione replicata (in altro modo, ma non meno diffusamente, poi, nel discorso dei social). Va dunque riconosciuto a iniziative come il programma di Steven Spielberg, nato nel 1994, la valenza d'ente storico-culturale originario, d'assoluta importanza per la definizione del quadro sociale, storico e culturale della memoria, altrimenti mosaicizzata, disseminata, parcellizzata.

Proprio attorno alle forme della memoria, alle identificazioni, alla ricostruzione delle identità smarrite dei deportati (Jacques Walter le distingue in “L'identité experte”, “L'identité historienne”, “L'identité victimaire”)⁷⁵ rintracciabili e collocabili tra rappresentazione e corpo, dalla cui caducità e temporalità traiamo la stessa capacità della comprensione del mondo, si sviluppa la questione etica, estetica e politica del testo memoriale “adeguato”. Questo, nel suo rapporto con il problema del “jew's body” è stato motivo d'un numero enorme di ricerche, di monografie, saggi e dibattiti storico-critici, articoli e contributi, da *Hollywood's Image of the Jew* (1982) di Lester D. Friedman a *The Jew in the American Cinema* (1984) di Patricia Erens, o *The New Jew in Films* di Nathan Abrams: che distingue tra film precedenti allo spartiacque degli

74 G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p.226.

75 Ancora, cfr. *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005.

anni Novanta (ed ecco che la scansione temporale là proposta sembra coincidere con quella adottata da chi scrive), quelli di un cinema che tende a universalizzarsi, transnazionalizzarsi, rimuovendo quasi psicoanaliticamente tutto ciò che d'antisemita incontrava di fronte a sé, ma anche cinema di opere tra le più consapevoli del nuovo millennio. Un cinema che cerca d'essere in contatto con la propria società, con le diverse tradizioni e lo specifico odierno della cultura ebraica nelle sue più diverse categorie, ma che soggiace a un'idea stereotipica della stessa cultura, disancorata dalle specificità nazionali, delle diverse anime dell'ebraismo.

A questo riguardo basterebbe ri-verificare l'evoluzione dei corpi femminili nel cinema, con il passaggio dalle *belle juives*, dalle madri ebreo (spesso "castranti"), dalle "Jewish American Princess" del cinema anni Settanta-Ottanta, alle donne multiculturali e "post" ideologiche del 2000, coi loro bisogni reali, le loro ansie e rivendicazioni e ossessioni, spesso in rapporto conflittuale con la società dei padri ortodossi, con la società nazionale tendente all'auto-riconoscimento e all'identificazione obbligata, piuttosto marcata nel mondo ebraico tradizionale dell'oggi, nel "popolo": al concetto "sionista", allora, ecco oggi opporsi *Hannah Arendt* (2012, di Margarethe Von Trotta) allieva prediletta, amante di Heidegger, donna libera e attenta alla verità, che polemizza con le politiche retoriche di Ben Gurion e dei suoi sostenitori. Donna e filosofa ritratta come "priva di sentimenti" (!) pur sottilmente recitati da Barbara Sukowa, la Arendt di Von Trotta è moglie fidata e amica paziente, eppure estroversa, centrifuga. Un'osservatrice vera, mai accondiscendente, che per "New Yorker" assistette al processo di Eichmann (*A Reporter at Large - Eichmann in Jerusalem-I-V*, February 16, 1963) e intravide in lui il mostruoso esito della depersonalizzazione che avversò l'universo ebraico, che diede origine alla persecuzione intesa come mero adempimento, burocratizzato e meccanico: alla "banalità del male". Il film di Margarethe Von Trotta non riesce a emergere dal medio tono della cultura politica con la quale polemizza, tendente alla rimozione, e arranca tra la Arendt accanita fumatrice e certe occhiate scambiate con la giovane di casa, che fanno molto bozzetto femminista, vagamente complice e comprensivo.

Arendt, figura intellettuale, centrale, di ricordo tra il movimentismo femminista e il dibattito politico culturale-filosofico della successiva *Jewissance* (per ricalcare il noto concetto freudiano-laciano di *juis-*



Hannah Arendt, di Margarethe Von Trotta.

sance riproposto da Slavoj Žižek) qui non conquista granché. Rimane figurina bidimensionale, così come il mondo che bazzica.

L'indagine di Fontanille, invece, riesce – nonostante i passaggi arditi – a introdurci alla molteplicità delle questioni sollevate dall'interpolazione, dall'utilizzo e ovviamente dall'analisi della categoria di "corpo". Che a sua volta è molte cose: un'estensione, una protesi, una sorta d'interfaccia con cui abbiamo esperienza (corporale, appunto, cioè sensoriale e propriocettiva) di oggetti e luoghi circostanti – così come il cinema stesso, a ben pensarci, "protesi tecnica" d'una "protesi" in carne, di un occhio, d'uno sguardo e d'una coscienza: cioè tutt'assieme strumento di registrazione o scrittura d'una certa, selezionata porzione di Realtà nel discorso, oltre che testo audiovisivo che ritragga, proprio in termini di sguardo orientato, la sostanza di quella attraverso la restituzione d'una qualche sua "impronta". Sguardo che fa letteralmente la realtà, non solo a livello quantico, come affermato dalle recenti dimostrazioni di Andrew Truscott e del suo gruppo di ricerca dell'Australian National University, sulla base degli assunti sul cosiddetto "esperimento di scelta ritardata" ideato dal fisico John Archibald Wheeler nel 1978. Il corpo, per Fontanille, è infatti "substrato della semiosi", è "figura semiotica" (p.24). Quindi, partecipazione concreta, motore della modalità semiotica e, nel contempo, aspetto palpabile della sua stessa sostanza (oltre che testualità).

Inoltre, "il corpo" assume la forma di diverse "figure" del testo. Insomma, è tra le varie cose, "corpo dell'attante", modo del sensibile e sintassi.

Figura, certo, ma anche memoria discorsiva. Il “corpo”, scrive proprio il Merleau-Ponty citato da Fontanille, è da intendersi come il “tutto” che funge da veicolo del nostro essere al mondo, del nostro modo per proiettarci astrattamente in esso. Fontanille allora distingue tra corpi diversi, tra i quali il «corpo proprio», l'entità comune all'«io” e al “mondo per me”» che «prende forma nella percezione, lungo la quale il primo (l'io) fa esperienza del secondo (il mondo)». (p.192) Ecco, allora, che trattare il “corpo ebreo”, il *jew's o jewish body*, significherebbe trattare con consapevolezza una serie, una rete pressoché vertiginosa di questioni, di pratiche discorsive, d'“archivi”, di «fasci di rapporti che il discorso deve effettuare per poter parlare di questi e quegli oggetti, per poterli trattare, analizzare, classificare, spiegare».76 Che riguardano l'elaborazione simbolica del mondo delle narrazioni e ogni forma attanziale a esse connessa, comprese «l'origine cieca e mobile della mira»77 alla ricerca della prensione del mondo, del mondo stesso. Il tutto moltiplicato nella prismaticità del linguaggio audiovisivo.

A ciò si aggiunga il fatto che «la storia del corpo è perennemente respinta, programmata, rivendicata. Ma assai scarsamente praticata e accettata», come scrive Jacques Le Goff in *Une Histoire du corps au Moyen Age* (Il corpo nel Medioevo): la sua è la storia di un oblio, come intitola la sua introduzione. Una storia sotterranea che, quando affermata è stata motivo, di volta in volta, di violenza estrema, brandita come materia e sangue, come cultura e politica o religione, eppure connessa completamente all'«invention», magari a quella del corpo «de saint Étienne» (in *A la recherche du temps sacré*), a ritrovare o raccontare una storia.

Si tratta, insomma, di relazioni che non caratterizzano la lingua, le lingue, né le circostanze in cui si svolge il discorso, ma il discorso stesso in quanto pratica (ancora Foucault). Di qui, la necessità d'intercettare le pratiche del cinema, e gli archivi, i repertori di cui si diceva, per definirne le retoriche e i concetti, i simboli e gli intrecci che riguarderebbero, lo abbiamo detto molte volte, un fantasmatico e attuale “corpo ebreo del post-Shoah”: oggetto d'indagine che riguarda il suo sociale e culturale, non differentemente dal corpo “islamico”, da quello “roma” o “sindi”, e se fosse, da quello “pale-

76 M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971 (ed. or. Paris 1969), p.57.

77 Ancora J. Fontanille a proposito di Merleau-Ponty in *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, p.20.

stinese”. Corpi che sono assenti, spariti, o invisibili, genericamente non rappresentati negli anni sino, almeno, all’odierna riemersione d’immaginario, alla rinascita del cinema arabo-israeliano-palestinese che a quello “ebreo” sembra essere legato a doppio filo. Sono corpi che per molto tempo hanno fatto parte di un popolo *invisibile*, segregato, privato d’ogni diritto e oggetto di rimozione, come fosse quello generante eppure annichilito in cella della madre: la Nawal de *La donna che canta* di Villeneuve. Da cui, ad esempio, un documentario come *Looted and Hidden*, di Rona Sela, ricercatrice di storia visiva di Tel Aviv, che racconta degli archivi palestinesi confiscati dalle milizie ebraiche prima e da Israele poi, dopo il 1948.

Così è stato nella storia e molto peggio, per il “corpo ebreo”; così continua a essere per altre etnie, genti, o credo, perché l’appartenenza e la rivendicazione (nazionale o culturale) di un popolo è costruita proprio discorsivamente, attraverso narrazioni: e si pensi, a questo proposito, alla lezione di *Nazione e narrazione*, a cura di Homi K. Bhabha. Spielberg in *Munich* ne fa esattamente, specificatamente una questione di sola “percezione” delle istanze nazionali (come emerge dal dialogo di Avi con il terrorista), di *visibilità* dei corpi. Visibilità per esistere, per essere, e di negazione reciproca che, sulle precedenti istanze s’innesta. Quindi, una questione di ferocia, di battaglia eterna e senza quartiere, di “martirio”, di carneficina indifferente e di assassinio indiscriminato. Ma *Munich*, che pure è *fiction* storica, ed è tratto da *Vendetta*, libro del giornalista ungherese-canadese Tony Jonas, racconta fatti esiziali del Novecento inventando personaggi e modalità degli accadimenti. Il gruppo di fuoco di Avner Kaufmann (Eric Bana), a caccia dei fedayyin macellai di Settembre Nero su mandato del premier Golda Meir dopo il massacro degli atleti ebrei al campus olimpico di Monaco, è composto infatti dalle più tipiche componenti della società israeliana e rappresenta un evidente stravolgimento della realtà. Tra le altre cose, Avner (Avi) non esiste: le squadre Kidon del Mossad che occuparono dell’operazione “Ira di Dio” furono guidate invece da Mike Harari. Se la lista di Golda, di fatto, fu stilata perché quello di Monaco fu uno degli atti di terrorismo internazionale più inaccettabili e, al contempo, più simbolici e visibili di sempre, la risposta spielberghiana in narrazione filmica lascia invece degli interrogativi. Così, il patriota è idealizzato, è figlio di militare, ed è un giovane uomo di famiglia, forte, deciso ma cauto, paziente, gentile, a momenti capace di dialogare, capire e forse anche d’ammirare l’avversario, a momenti di fredda determinazione nell’assassinio; con lui, Steve (Daniel Craig) il



Munich, di Steven Spielberg.

militare, il soldato che invece odia, freddo e oltranzista, per il quale «esiste solo il sangue ebreo»; poi l'esperto d'ordigni belga, Robert (Mathiew Kassowitz), un timido e sconcertato (credibile?) fabbricante di giocattoli, uomo qualsiasi cui sarebbe affidato un compito più grande di lui, quello del preparare le bombe della vendetta (e così gli errori, le vittime innocenti, sono in qualche modo "scusabili"); e il "pulitore", l'uomo d'esperienza, che elimina le eventuali tracce rimaste nel luogo delle azioni. È il più vecchio, e ha perso il figlio nella guerra del Sinai. Egli decide, sceglie, quasi suicida, la propria bella morte cedendo consapevolmente alle troppo palesi attrattive d'una *escort* che profuma di trabocchetto e servizi segreti nemici, poi "giustiziata" da Avi e Steve. Infine, un falsario danese e un autista sudafricano: meno importanti e, per la storia, forse anche un po' ingombranti, soprattutto l'ultimo (visto il regime da cui, a stretti termini di storia, proviene). Si tratta ovviamente di semplificazioni tragiche, di *dramatis personae* che, tra il questionare sui *sabras* e non, nati in Israele o in altro luogo, non paiono però così lontane dalla caratterizzazione funzionale cui ricorre spesso anche la commedia ebraica. Moni Ovadia ne enumera le figure, in *L'ebreo che ride*:

Il sogno americano offrirà per mezzo loro la più grande chance ai "piccoli violinisti" sul tetto dello *shtetl*, allo stralunato mondo dei disadattati mai domi. I drop-out conosceranno il loro trionfo nella sublime poetica chapliniana, il *meshigge*, lo svitato geniale, prenderà il potere nella repubblica anarchica del libero linguaggio fondata dai fratelli Marx, lo *schlemiel* e *luftmentch* sarà eroe vittorioso con lo smilzo ottimista Danny Kaye, lo *schlimazi* catastrofale diventerà lo charmeur, il tombeur de femmes grazie a Jerry Lewis, il nevrotico bruttino deraciné, il "newyorkcentrico" Woody Allen, colonizzerà l'Europa.

Differenti nel registro narrativo drammatico, dunque, i personaggi di Spielberg lottano, sacrificano la propria vita contro l'odio stesso (quasi metafisico) che li vuole tutti massacrati in un aeroporto assieme ai loro stessi carnefici, a loro volta crivellati in *ralenti* dai cecchini tedeschi. In *Munich*, come in ogni film che trattasse un evento del genere, poco o nulla rimane della "verità" se non il fatto complessivo nella sua rappresentazione, e nulla permane di quest'ultima nel mondo moderno che li sembra esordire. Nulla di "sacrosanto" (Neurath) nei modi con i quali riferirsi a fatti strazianti là elevati a esiziali,⁷⁸ e nulla nel film delle torture, delle castrazioni addirittura, che furono per i poveri atleti in quel campus: tutto evapora in una sorta di mediazione e simulata macelleria spettacolaristica che risolve il male assoluto nel "necessario", la lotta politica per l'affermazione nell'igiene dell'*entertainment*, gli errori "fatali", le vittime "casuali" delle ritorsioni nella lotta per la "visibilità", da un lato, per la "sopravvivenza" dall'altro.

Alla fine, nell'incubo lucido dell'immaginazione (in un montaggio di giustapposizione inquietante durante l'amplesso meritato e conclusivo di Avi con la moglie devota e silente, cui finalmente l'eroe si è ricongiunto, quasi Ulisse tornato a Penelope) la tragedia degli uni e degli altri è ancora saldata nell'ovvia dinamica d'odio, irrisolvibile. Che vuole soli con se stessi gli Ebrei, Israele, e gli Altri.

L'incubo, la vendetta, la morte sono *nel corpo* teso dell'eroe, nel suo atto d'amore più intimo che si fa urlo psicoanalitico e orrore.

Sono, allora, corpi-nazione, narrazione d'archivi mediata all'*entertainment*, alle necessità di distribuzione che nelle sostanziali differenze storiche, culturali o regionali presentano narrativamente "meccanismi di costruzione e funzionamento analoghi" tra loro, motivo per il quale qui almeno non si può che considerarli indissolubilmente, tragicamente

78 È Emanuele Severino che lo ricorda, in un intervento intitolato *Nietzsche, "la morte di Dio" e l'"Eterno Ritorno"*, intervista a cura di Sergio Benvenuto sul tema de "La morte di Dio" nella filosofia contemporanea, per "Enciclopedia multimediale delle scienze filosofiche", disponibile su web: «[...]viene in mente ciò che diceva Neurath, cioè che non abbiamo nessuna preposizione sacrosanta, tutto è profano, tutto è modificabile e ogni conoscenza è provvisoria. Anche nel cristianesimo, all'interno della teologia contemporanea, si verifica una cosa analoga quando si dice che Dio o è onnipotente oppure è caritatevole, perché se è onnipotente non può permettere l'immane e se è amore non può permettere il male, e quando si dice questo si pensa a un Dio finito, storico, il quale urta contro un ostacolo, e cioè un Dio che non è più eterno come quello della tradizione filosofica.»

legati, due facce della stessa medaglia.⁷⁹ Così torna alla memoria l'indicibile passo di *Golem* di Gitai:

Alcuni si riuniscono ad altri, e questi si riuniscono a quelli; questi sono opposti a quelli, e quelli sono opposti a questi; questi sono il contrario di quelli, e quelli sono il contrario di questi. Se questi non esistono, non esistono neppure quelli, e se quelli non esistono, neanche questi esistono.

Come scrive Tonino De Pace su *Sentieri Selvaggi*,⁸⁰ anche l'ultima produzione di Gitai

ritrova il senso del proprio lavoro di questi anni e in chiave eminentemente politica, ribadisce i concetti di comunanza tra i popoli e le persone con esplicito riferimento alla situazione dell'attuale Palestina e della striscia di Gaza ancora più nello specifico. [...] Il finale di *Letter to a friend in Gaza* si fa esplicito con le fotografie degli ultimi scontri tra palestinesi ed esercito israeliano con le quali polemicamente, come sempre, Gitai prende le distanze da ogni forma di sopraffazione mirando ad una complessiva pacificazione nel rispetto delle diversità. Non può, in questa operazione, carica di luci ed ombre, passare sotto silenzio il coraggio autoriale di inserire un filmato originale in cui si sentono le voci dei soldati e dopo, uno sparo secco e un palestinese che cade sotto il fuoco di quelle armi. Se l'operazione assume il profilo di una intellettualizzazione eccessiva dei contenuti, il suo finale, in verità è materia viva che non può passare inosservata.

A sottolineare ogni diversità e quasi a rivendicare, come accade con le idee, la propria appartenenza, Gitai ci pensa con *A Tramway in Jerusalem*, un film che appare perfettamente in linea con la sua produzione e che, con una composta partitura verbale e una semplice messa in scena, costituisce una ulteriore riflessione sulla città di Gerusalemme, la sua condizione multireligiosa e i suoi abitanti non così diversi in fondo da quelli di altri luoghi, ma indissolubilmente legati alla particolare condizione che vivono frutto di una originale mescolanza di culture che Gitai sembra ammirare e guardare da vicino.

Un tram attraversa la città e mentre il tempo e i quartieri scorrono sotto i suoi binari, in un tempo non lineare, si intrecciano, durante le ore del giorno e della notte, piccoli episodi della vita vissuti dai passeggeri durante la loro breve corsa sul tram.

79 S. Levis Sullam, *L'archivio antiebraico. Il linguaggio dell'antisemitismo moderno*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari, 2008, p.XII.

80 Del 4 settembre 2018 (vedi <http://www.sentieriselvaggi.it/venezial75-letter-to-a-friend-in-gaza-e-a-tramway-in-jerusalem-di-amos-gitai/>).



The Cousin, di Tzahi Grad.

Il problema della contiguità all'altro, del riconoscimento degli altri-dasé, si presenta anche al corpo ebreo e nella forma della riconoscenza, cioè della fiducia meritata, in *The Cousin* (Ha Ben Dod) di Tzahi Grad. Il "cugino" è Fahed, giovane palestinese, chiamato da Naftali per alcuni lavoretti in casa. Fahed è parente d'un uomo cui Naftali si rivolge, che merita la sua stima. Un giorno, vicino a casa di Naftali, viene stuprata una ragazza, e tutti danno la colpa al giovane arabo-palestinese appena arrivato, con tutto ciò che ne consegue. La storia, è ovvio, s'ammanta d'ingiustizia, sospetto, islamofobia. Un classico processo di demonizzazione e stereotipizzazione che il mondo ebraico conosce fin troppo drammaticamente.

3.3 CORPI PSICHICI, CONTESTATORI, CLANDESTINI E REVENANTS. CORPI DELLA VENDETTA, CORPI SOCIALI, NAZIONI

È noto alle cronache che recenti *pressioni* – di non precisata natura – abbiano motivato le temporanee sospensioni delle proiezioni del "Cineforum Palestina" in programmazione presso il cinema Aquila e il teatro Palladium di Roma. Il film *Wanted 18* e lo spettacolo *Io Rachel Corrie*, in programmazione la sera del 14 marzo 2017, come tardivamente annunciato, non sono andati proiettati sugli schermi previsti. Alle 19.00 dello stesso giorno, invece del film palestinese, è stato messo in programmazione *Willi Wonka e la fabbrica del cioccolato* di Tim Burton. Quasi duecento persone, allora, in conseguenza del divieto, avvertito come vera

e propria censura, si sono radunate davanti al cinema Aquila ove si è montato uno schermo di fortuna. Il film *Wanted 18* è stato proiettato all'aperto, con *3000 Nights*, film sulle carceri israeliane della regista palestinese Mai Masri, presente lo stesso martedì 14 marzo al teatro Palladium e successivamente a "Hollywood Party Radiorai".

L'ambasciatrice palestinese in Italia ha dichiarato di aver chiesto subitanei chiarimenti cui si è risposto alludendo a già citate "pressioni insostenibili". Il film, dunque, è stato proiettato anche nelle sale dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, nella vicina via Ostiense.

A proposito della faccenda è interessante comprendere la misura delle cose in questione: che *The Wanted 18*, di Amer Shomali e Paul Cowan, ad esempio, è film a metà tra l'animazione e il documento di denuncia che narra simbolicamente la storia di diciotto mucche acquistate dalla comunità palestinese di Beit Sahour durante la prima Intifada per evitare di dover ricorrere necessariamente all'acquisto di prodotti alimentari israeliani, costituendo, con ciò, "minaccia alla sicurezza nazionale". Al di là della singolare convergenza su storie e titoli di o su vacche (come nel coevo *In viaggio con Jacqueline – La vache* di Mohamed Hamidi, produzione franco-marocchina che tematizza la vicenda attorno l'animale-simbolo della resistenza e dell'autonomia; o in *Red Cow*, Para Aduma, di Tsivia Barkai, che intitola sulla vacca rossa del sacrificio, le cui ceneri sono usate per il rituale di purificazione del Tum'at HaMet, a sanare l'impurità del contatto con un cadavere) il film in questione, e molti altri, non sfuggono alla trattazione spinosa del "controllo" e della "segregazione" dell'immagine: sono questioni narrate e rappresentate nelle storie degli individui, ovviamente. Lo stesso capita di sovente anche nella più attenta riflessione cinematografica sull'Ebraismo, sul suo credo, limitato forse, nelle attuali contingenze politiche, a un proprio ripiegamento, a un *proprio* isolamento dogmatico, difficile perché rapportato alla propria faticosa epistème. Non è possibile, infatti, aggirare il problema palestese dello stretto legame d'interdipendenza dei corpi, dei "corpi in immagine", che rimane l'obiettivo centrale della propaganda politica e della costruzione *post truth* sullo scacchiere mediorientale, nei Territori, in Israele in particolare (e, di più, nel dibattito del nostro tempo).

L'attenzione che qui, in questa ricerca, si è rivolta al "corpo" – e in particolare al "corpo ebreo" inteso nella sua inestricabile correlazione dinamica e implicante con memoria, politica e rivendicazioni nazionali, ricono-



Shirin Neshat, *The Home of my Eyes*, dettaglio dell'esposizione, materiale illustrativo a corredo, Museo Correr.

scimento a esistere, Storia e Shoah, e “tutta la memoria del mondo” (per citare *Toute la mémoire du monde*, di Alain Resnais) – pretende però la presa di contatto con l'altra faccia della stessa medaglia nazionale, culturale, etnica e religiosa. Da una parte, allora, abbiamo il lavoro di Shirin Neshat, artista iraniana, con la sua *The Home of my Eyes*, una mostra, un “arazzo di 55 volti” (come lo definisce), di torsi e mani in ritratti fotografici, quindi metonimicamente corpi provenienti da parti diverse del mondo, dalle identità culturali ed etniche più disparate, qui giustapposte eppure tutte ascrivibili allo stesso grande paradigma: quello dell'umano declinato nelle sue peculiarità, riscoperte e accomunate. Neshat mette in mostra anche il video *Roja*, dove “madrepatria”, paese, nazione è dapprima realtà nella quale riconoscersi, salvo poi scoprirne la dimensione crudele, insopportabile, infine asfissiante.

Dall'altra parte, invece, c'è il nascente cinema arabo-israeliano, d'appartenenza a cultura e nazione riconosciute internazionalmente: ma non certo da Israele che, a sua volta sconosciuto, origine della sua *nakbah*, della catastrofe palestinese, non ne accetta l'alterità e le rivendicazioni, il grido di dolore. Si tratta, è noto, del cinema di Michel



World War Z, di Mark Forster.

Khlaifi, Elia Sulayman, Samîr Nimr, May Masri: cinema in dialogo, mai ingiusto, mai cieco di fronte alla tragedia palestinese. Nella dimensione cinematografica, e dell'immagine in genere, dunque, i Territori, con i loro "corpi imprigionati", sono anche l'unico varco al riconoscimento (almeno simbolico) dell'altro, così come alla rappresentazione ebraica dell'oggi: si pensi, ad esempio, a *World War Z* (2013, di Marc Forster), bel zombi-apocalittico dove i palestinesi oltre il muro, costruito in Gerusalemme "fortezza dell'umanità" (!) sono fatti grottescamente corpo-massa rabido, totalmente deumanizzati ma inarrestabili a formare la piramide umana per lo scavalco del muro (!) e il massacro indiscriminato, causa il diffondersi del contagio. Il film, è cosa nota, è stato accusato d'essere spot politico a favore di Israele, e in effetti sembra giocare, almeno nelle battute dei suoi protagonisti, al sostegno dell'azione politica della cosiddetta selezione in entrata, con Gerusalemme che accoglie i reietti dei Territori solo se *non contagiati*, perché «ogni uomo salvato è uno di meno di loro». D'altra parte, l'alternativa al Muro (che unisce Palestinesi e Israeliani nel canto di pace) è l'esperimento sociale "geniale" ammirato, guarda caso, dai capi militari che interloquiscono col protagonista, un virologo delle Nazioni Unite interpretato dall'icona Brad Pitt: cioè, un esperimento, quello nordcoreano (!) nel quale, in 24 ore, tutti i suoi cittadini sono stati privati dei denti a impedire definitivamente che qualcuno, fattosi zombie, possa mordere gli altri. Ma, il muro non regge, ovviamente, e l'apocalisse succede.

Il messaggio politico di fondo, allora, nella specifica indicazione di Nord Corea e Israele appaiate, emerge dall'ironia, dal sarcasmo. Così, per "corpo ebreo" s'intende egualmente (*perché siamo tutti soggetti a contagio*) anche il suo corpo nazionale. Il corpo ebreo, qui, è il luogo dello scontro in nome d'una purezza tanto grottesca quanto psichiatrica e, soprattutto,



Z32, di Avi Mograbi.

to, dell'azione sul corpo-reciproco, con la detenzione, la tortura degli altri, la comune disgrazia, seppure nel registro paradossale del film.

A questo proposito si pensi a Z32 (2008) di Avi Mograbi, con Gitai e Eyal Sivan il più sincero autore dissidente del cinema israeliano contemporaneo. Z32 è il codice di riconoscimento nel progetto Shovrim Shtika, archivio di memorie riferite a fatti inerenti alle violenze nel West Bank, dove un soldato israeliano – depixelato, cancellato prima, poi sostituito elettronicamente del volto in immagine – racconta la sua partecipazione con un gruppo militare “d’élite” a operazioni di rappresaglia e omicidio ingiustificato di popolazione palestinese, nell’usuale ottica schizoide (di fallimento, vergogna, dissociazione) del *corpo vindice*: corpo della vendetta (che corrisponde, narrato e depotenziato, anche in *Munich*, a cui si è fatto cenno) che qui, tuttavia, non può aver volto. Né lui, né chi gli sta vicino.

È evidente la pletora di suggestioni di queste immagini che qui paiono da riordinare, che provengono da coloriture prismatiche, sfaccettate, talvolta estreme, violente e opposte: infine, ci accorgiamo di marcature, di denotazioni e connotazioni del “corpo ebreo” che giungono da una schiera d’*esistenti* – personaggi, voci narranti, attrici e attori o, addirittura, “divi”; o più semplicemente, da testimoni e persone, *ambienti* a essi connessi, ovvero da spazi, agenti, incarnazioni e texture complessive della vicenda dell’Ebraismo attraverso le reciproche interazioni – che nell’intreccio comunicativo della narrazione audiovisiva manifestano



In Between, di Maysaloun Hamoud.

prevalentemente dissenso, crisi, critica. La donna attraverso il suo corpo, implicitamente contestatrice, è – abbiamo visto – il potenziale prediletto e sovversivo della cultura israeliana, e questo soprattutto nella narrazione dell’emancipazione della donna araba sottratta finalmente a stereotipi politiche e culturali: così, almeno, in *Disobbedienti Innamorate – In Between*, di Maysaloun Hamoud (2016) dove tre donne arabo-israeliane (una di Nazareth, una di Tarshiha, una da Umm al-Fahm) condividono un appartamento a Tel Aviv, nel quartiere yemenita di Manshiyya. Qui, “tra contraddizioni dettate da ipermodernità, emancipazione, scena underground Gay Pride e osservanza stretta dell’Islam, tra le startup informatiche della new economy e il tradizionalismo congenito dell’ambiente circostante”, fanno fronte comune contro le discriminazioni. Il titolo originario è *Bar bahr*, “tra terra e mare”, come dire né qui né altrove, ed è opera distribuita nei Territori e in Israele, meritando diverse reazioni, ben diverse tra loro. Ma il film inizia proprio col monito, con i consigli dell’anziana alla giovane, mentre le fa la ceretta: «Non devi alzare la voce. Agli uomini non piacciono le donne che alzano la voce. Ricordati di essere sempre gentile e cucinagli buoni manicaretti. Non dimenticare di mettere il profumo, e di avere sempre il corpo liscio. Così, quando lui ti desidererà, sarai pronta. A letto fai quello che ti dice. Non fargli capire che sai il fatto tuo.» Ovvio la reazione dello spettatore. Infatti, questo è un film nel quale le ragazze hanno i tatuaggi, portano il piercing al naso, fumano in continuazione, parlano



Call Me by Your Name, di Luca Guadagnino.

di politica (e due tra loro recitano: «Allora erano tutti comunisti. Ma ormai il comunismo è morto e sepolto, amica mia!». «Non è né morto né sepolto, e io ne sono l'esempio vivente, amica mia!»).

Nello specifico della loro ricognizione e segnalazione, non dissimilmente dalle origini, dalle più eleganti figurine che accompagnano la narrazione dell'*Haggada* di Morpurgo, *jewish body* è la comunità ebraica, che direttamente o indirettamente ne è immediatamente convocata, con tutta la sua storia. Una comunità che appare come sopravvissuta: è il popolo perseguitato e invitto nell'epopea nazionale, l'Israele non più in catene (popolo, dunque, d'una "riscossa"), passato attraverso Shoah, Guerra del Sinai, Monaco, Intifada, tra martiri d'ogni segno, donne ribelli, testimoni ed eroi, ovvero luoghi concreti della sua epopea e quelli fantasmatici della sue più recenti vittorie.⁸¹ Ma è anche il corpo della tradizione ancestrale che sembra continuare nelle narrazioni più disparate, «oggetto psichico per eccellenza, il solo oggetto psichico»⁸², forse proprio il fantasma, lo spirito, il Golem da esorcizzare o rendere libero dal proprio obbligo di distruzione e vendetta.

Così l'amore omosessuale tra il giovane Elio, ebreo italoamericano, e Oliver in *Call me by Your Name* (2017) di Luca Guadagnino è in realtà la rappresentazione à la *James Ivory* (ha scritto la sceneggiatura) d'una sot-

81 Non tutti raccontati: quante storie del "corpo ebreo" si conoscono se riferite ai pogrom russi o alle persecuzioni staliniste?

82 J. P. Sartre, *L'être et le néant*, p. 429.

trazione erotica di bei corpi maschili, di un amore platonico alla Antonioni, dove non c'è spazio per lo scambio corporeo (se non mediato, astratto, simbolizzato o intuito nella scena a letto). Non c'è unione, ma sospensione: e la sofferenza dell'abbandono si risolve nell'alveo dell'Hanukkah, quando Elio riceve la telefonata di Oliver che gli dice d'essere fidanzato, per volersi poi – un domani, chissà quando, e forse mai – sposare.

Guadagnino, che molta sessualità ha eliminato (e molta possibile nudità) ritenendola sovrabbondante e cercando un omaggio ai maestri Piat e Rivette – si sono scomodati, però, i paragoni con Rohmer e Renoir, o addirittura il Bertolucci di ben altre fisicità, quelle di *Ultimo Tango a Parigi* – ha fatto riferimento alla fotografia patinata di Bruce Weber, con ciò collocandosi nettamente in un patrimonio già ben estetizzato e riconoscibile, ammiccante al fruitore perché già acquisito, iconograficamente risolto, commercialmente rassicurante.

4. CORPO/POPOLO/LIBRO/NARRAZIONE. CONCLUSIONI

Eppure, attraverso i nuovi stereotipi delle narrazioni, dal costruito culturale che ne deriva, è ricomposta l'idea di un "popolo" (*ivri*, o *Jhudim*) che, come bene scrive Judith Butler «non è una data popolazione. Esso, piuttosto, è costituito dalle linee di demarcazione che implicitamente, o esplicitamente, stabiliamo. [...] la lotta è per decidere quando e chi debba appartenere al "popolo" e chi non debba appartenervi, con gruppi contrapposti che si oppongono alla versione di "popolo" proposta.»⁸³

Di qui, la complessità e i rischi del riferimento a una nozione, pur assai in voga, di "corpo" quando riferito a un'epopea nazionale o a un credo (e si pensi ai problemi politici che possano derivare dalle recenti prese di distanza, dallo scisma ultimissimo del mondo ebreo nord-americano da quello israeliano). Nozione che non segni in maniera sufficientemente marcata, la distanza, il rovesciamento dell'ottica di partenza che la autorizzi, che ci arrivi di filato, e derivi dalla drammatica, passata definizione e acquisizione di stereotipi legati alla fisicità, alla carne, assieme all'incarnazioni di valori e nell'avversione storicamente generalizzata di

83 J. Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, ed. Notetempo, Milano, 2017, p.11.

questi (dei razzismi più manipolatori): cosa che riconosce per quel popolo, per quel corpo sociale – per assurdo e converso – una delle sue origini più forti (il popolo nella Diaspora, *Galut*, o *Tefutzah*). Il corpo è nella sua identità sociale un oggetto sfuggente, inconoscibile per definizione: lo è il corpo di Julia Regajev in *Il responsabile delle risorse umane* di Abraham B. Yehoshua, ad esempio. Lo è il personaggio de *Il figlio di Hamas*, prima un libro autobiografico e poi *docufilm* premiato al Sundance sulla vicenda di Mus'ab Hasan Yusuf. Quest'ultimo è l'uomo conteso tra Shin Bet e Hamas, un palestinese di Ramallah oggi convertito al cristianesimo che pur figlio dello shaykh Hasan Yusuf, uno dei capi storici dell'organizzazione politica palestinese, nell'impossibilità di camminare un percorso di giustizia vera, di Islam moderato, equo e di verità, scelse di diventare informatore e l'agente segreto noto come "Principe Verde".

Leonardo Gandini, nel suo *Fuori di sé. Identità fluide nel cinema contemporaneo*, ricorda come nella riflessione di Hume «la memoria e l'immaginazione rappresentano il mastice in virtù del quale un agglomerato eterogeneo di sensazioni può comunque arrivare a cementare un'identità percepita come omogenea e continua.»⁸⁴ D'altra parte, è proprio Derek Parfit che paragona la "persona" – dice Gandini – «ora ad una nazione, ora ad un club.»⁸⁵ Il concetto di "corpo" (sociale e fisico, personale) implica anche la dimensione, si è ricordato, della sua performatività: quello dell'atto linguistico che, come scrive Judith Butler, con riferimento alle ricerche di Shoshana Feldman, «è implicato nelle condizioni in cui versa la vita del corpo».⁸⁶ La fisicità del corpo attoriale, la sua linguisticità, la sua performatività nella cultura e nella rappresentazione simbolica d'una comunità, risolte attraverso questo, sono filtrate nella speciale paradigmatica della vulgata e trovano rappresentazione spontanea nel medium cinematografico, nei suoi testi filmici.

Di essi, dei film sul tema a riguardo, si potrebbero rintracciare – e si sono scritte – le raccolte di loro *topoi*, di categorie nel racconto che li comprenda, che li definisca: se «gli ebrei sono conosciuti come "il popolo del libro", essi sono stati chiamati anche il popolo del corpo»,⁸⁷ e la messa in relazione del corpo con il popolo e la sua narrazione, oggi,

84 *Fuori di sé. Identità fluide nel cinema contemporaneo*, Bulzoni editore, Roma, 2017, p.62.

85 Idem, p.61.

86 Ivi, p.19 .

87 M. Konner, Preface, in *The Jewish Body*, Nextbook, Schocken, New York, p.X.

non può prescindere dalla moltitudine di rappresentazioni e di problematizzazioni accolte dai supporti e dai formati audiovisivi contemporanei. Queste narrazioni che in passati lugubri hanno posto in essere o registrato e proclamato i presupposti della persecuzione del *popolo*, del *corpo ebraico*, soprattutto perché espressi da punti di vista e da sguardi per la stragrande maggioranza dei casi estranei all'Ebraismo, oggi ne rivendicano la sopravvivenza, la salvezza, la tragicità, la sofferenza, talvolta l'elezione, provenendo invece in grossa parte dall'interno dello stesso mondo ebraico: in tal senso è ben nota, e la si è ricordata, l'importanza che il sionismo storico assegna al "corpo", alla sua cura, alla sua disciplina, anche specificatamente fisica, così smaccatamente propagandata dai media irregimentati degli anni passati. Come si è detto ampiamente, è da tenersi in considerazione la sinergia possibile, sviluppata narrativamente *dal* e *nel* corpo, in conseguenza della sua ascrivibilità o necessità al genere della "testimonianza", del filmato di racconto del sopravvissuto a fatti inqualificabili; e come sia stato possibile, nella stragrande maggioranza dei casi, venire a capo delle attitudini opposte e sostanziali tra le diverse generazioni di registi e autori, o artisti che quello stesso tema hanno trattato, pur in assenza delle stesse esperienze dei primi testimoni.⁸⁸ Nel contempo, risulta insopportabile e struggente, sin dai primi testi filmici esaminati, la rappresentazione del corpo ebreo trionfante, nazionale, attraverso quello degli *altri*, dei segregati, dei detenuti: e lo si è detto, del cinema palestinese realizzato nelle riproduzioni delle prigioni per l'interrogatorio delle forze israeliane. *Ghost Hunting*, di Raed Andoni (2017) si apparenta, per chi scrive, ad altri grandi film di stringente saldatura psicologica e simbolica, carnale, storica. Nel film di Andoni i prigionieri, detenuti presso il centro di detenzione di Al-Moskobiya, sono le vittime che mimano i gesti dei carnefici, e viceversa, in una specie di capovolgimento rituale e funzionale assoluto: per chi scrive, meglio non si sarebbe potuto fare per esprimere l'idea d'una comunanza drammatica nella terrificata umanità e, attraverso questa, per ritrarre il sentimento delle radici comuni di un popolo e d'una nazione, delle nazioni e dei popoli, nella loro indissolubilità che, pur non religiosa o etnica, appare davvero "fisica", questione di corpi.

⁸⁸ Si pensi soltanto a quanto descritto in Bessel Van Der Kolk, *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, Raffaello Cortina Editore, 2015.



Ghost Hunting, di Raed Andoni.

In tal senso, si comprende qui il senso delle provocatorie osservazioni di Odeh Bisharat su “Haaretz” (6 maggio 2018) per le quali «Palestinians are today's Jews», e questo certamente al netto delle quasi contemporanee, incendiarie e negazioniste dichiarazioni di Mahmoud Abbas sugli Ebrei, che a suo dire sono stati causa del loro stesso destino in Shoah («L'Olocausto non è stato causato dall'antisemitismo ma dal comportamento sociale degli ebrei», con ciò ricorrendo a questioni stereotipiche e risibili oltre che gravissime, ad esempio l'esercizio del prestito a usura, ecc.).

In passato come oggi, i film e le rappresentazioni audiovisive hanno contribuito a creare nella stessa disseminata comunità ebraica nel mondo l'idea e talvolta il nuovo *collante* concreto, emergente, indiscutibile del proprio corpo sociale: cioè, a spanne, almeno grossolanamente, la propria *percezione culturale*, che spesso è ed è stata manipolata o artefatta, piegata nuovamente a logiche propagandistiche e stereotipizzanti di vario genere *anche* all'interno del mondo ebraico. I film rappresentano allora la materia di un qualche *schermo della memoria*, uno schermo del “corpo ebreo”. Se l'archivio culturale, etno-antropologico di un popolo, come si dice, è lo «schermo della memoria»⁸⁹ di quel popolo, ciò, naturalmente, pare a maggior ragione azzeccato per il *corpus del film narrativo*.

⁸⁹ Claude Lanzmann ha, in varie occasioni, descritto Shoah come uno “schermo della memoria”.



Scaffolding, di Matan Yair.

Sul tema, come già detto, in molti si sono misurati, con modalità ed effetti assai diversi, segnalando prospettive, scorci, valutazioni e simbolismi in operazioni testuali e comunicative spesso discutibili o parziali, di cui allora diventa interessante riscontrare l'efficacia e la coerenza implicita ed esplicita, la pertinenza e la disposizione storicizzante, la correttezza e l'adesione ai registri, ai modi linguistici dei tempi analizzati. I modi istituzionali del discorso, espressione industriale e culturale della temperie, sono a ogni analisi attenta del tutto fondamentali, e di essi bisogna tener conto anche nell'analisi del discorso sul corpo che li apparenti: classico, ad esempio, è quello del *corpo-machista* del lavoratore in *Scaffolding* (2017) di Matan Yair, dove il diciassettenne Asher è un impulsivo, un casinista carico di rabbia, incapace di concentrazione. Suo padre lo vede come normale erede dell'attività di famiglia sulle impalcature, da operaio specializzato e muratore, ma Asher trova un modello maschile differente in Rami, il suo insegnante di letteratura, e con lui sceglie una nuova identità, quella del giovane intellettuale che rinuncia a quella meramente familiare, o nazionale, per nutrirsi dei saperi, delle culture, delle aperture ad altri linguaggi.

Certo, il problema del "corpo ebreo" è tale da persistere nella sua specificità tradizionale e tradizionalista anche nelle profondità dello spazio e sul diario del Capitano Kirk. È noto che Leonard Nimoy, il celebre Mr.



Arrivederci ragazzi, di Louis Malle.

Spock di *Star Trek*, non solo fosse mezzo italiano (per parte di madre), come narrato da lui stesso in *“Mameloshn: A Yiddish Story”*, ma anche un ebreo. Leonard Nimoy in *Conversation with Christa Whitney* (produzione della Wexler Oral History Project at the Yiddish Book Center) racconta le origini ucraine, essendo nato a Zaslav. È noto anche come il suo saluto vulcaniano, abbozzato a *benedizione dell'altro*, derivi da quello che si fa dopo la Shekhina, quando ci si copre gli occhi con i *tallit*, gli scialli rituali ebraici. Un saluto benaugurante, dunque. Ma è forse in *Arrivederci ragazzi* (*Au revoir les enfants*, Francia-Germania, 1987) di Louis Malle che si trova il discorso più importante e de-mitizzante sul “corpo ebreo”. In questo film è un ragazzino con handicap, Joseph, a incarnare la casuale malvagità, l'insospettabile motivo della sciagura. È lui, cioè, a denunciare l'amicizia di Julien, Jean e gli altri. Siamo nel 1944 in un collegio francese di Fontainebleau e Julien non sa che Jean, il suo amico, è ebreo: per mera, adolescenziale gelosia, la delazione di Joseph lo condanna. Mi pare, forse insieme a *L'amico ritrovato* (*Reunion*, 1989, di Jerry Schatzberg), uno dei film più efficaci a saldare i discorsi su diversità, emarginazione, parola, corpo e sua transitorietà: nell'apoteosi, forse, dell'umano troppo umano, della “materiale vita” tra “biopolitica, vita sacra, differenza sessuale”, come scrive Tristana Dini.

Quel che se ne evince, in conclusione di questa riflessione, trova sintesi nelle parole foucaultiane di Judith Butler, di cui riferisce Ivana Margarese su “Cinema e storia”, 13, in “Le rose di Ravensbrück”, e cioè che

i dispositivi di potere si articolano direttamente nel corpo e nella vita degli individui, e coloro che vivono esperienze non conformi alla norma sviluppano un senso diffuso della propria irrealtà che può condurre al suicidio o a una vita suicida. Queste vite spesso restano in un limbo d'invisibilità a cui non è concesso nemmeno di venir compiante. Interessata a una critica della violenza etica, la Butler sottolinea la natura relazionale e regolativa dell'identità. L'ascolto delle testimonianze è fondamentale affinché si acquisti un senso più profondo del valore della vita, di tutte le vite: senza la capacità di vivere ed elaborare il lutto si perde quel più profondo senso della vita di cui abbiamo bisogno per opporci alla violenza.

Il cinema israeliano, quello ebraico, ma anche il cinema arabo-israeliano attuale suggeriscono, chiedono, rivendicano l'attualità e l'importanza di questi concetti e di queste parole. La politica dell'oggi, collocandosi su un diverso livello e piano ontologico dei discorsi, ovviamente, sembra non tenerne alcun conto. Il risultato non pare esaltante.

Si desidera ringraziare Veronica Flora, preziosissima, colta cinefila, le cui segnalazioni sono state utili nel rintracciare film e documentari attinenti il tema. Un particolare ringraziamento va alle amiche e agli amici che in qualche modo e misura hanno contribuito alla realizzazione del volumetto, tra i quali Tullia Catalan, Luciano De Giusti, Fabio Del Missier, Sergia Adamo, Leonardo Gandini, Cecilia Ermini, Elisa Grando, Marco Benoît Carbone, Beatrice Fiorentino, Fabio Zanello.

A Francesca De Bono, per la pazienza, tanta, e l'amore.



