

NOMI PROPRI

Non avete visto niente

Omaggio a Claude Lanzmann.

di *Ivelise Perniola* – 9 Luglio 2018



L'uomo è l'indistruttibile che può essere infinitamente distrutto.
Maurice Blanchot

Il 19 maggio di quest'anno Claude Lanzmann partecipa alla cerimonia di chiusura del [71° Festival di Cannes](#): alcune foto lo ritraggono sul red carpet, appoggiato ad un bastone da un lato e sorretto dall'ultima moglie Dominique Petithory dall'altro; indossa uno smoking e una sciarpa rossa e ha un volto visibilmente sofferente. Meno di due mesi dopo quest'immagine, Lanzmann è morto; come in ogni foto, si legge la condanna a morte di ogni essere umano. Per tale ragione **è meglio essere iconoclasti, per non trasformare ogni immagine nella dilaniante attesa di una sentenza**. Sicuramente Lanzmann, iconoclasta per eccellenza e feroce fustigatore della società dello spettacolo, non avrebbe amato questo accostamento.

La verità della sua straordinaria parabola artistica e umana è stata affidata alla stampa nel volume autobiografico dal criptico titolo *Le Lièvre de Patagonie* (Gallimard 2009) e dalla monumentale opera che segna un vero punto di rottura nella rappresentazione dell'Olocausto, *Shoah* (1985), un *film-monstre* in grado di modificare il lessico storico

(prima di quest'opera nessuno si riferiva allo sterminio ebraico con questo termine, che richiama un nichilistico e disperato progetto di distruzione totale) e di costruire un dibattito pluriennale nato sulle pagine della storica rivista "Les Temps Modernes" (di cui è stato longevo direttore, dopo Sartre e De Beauvoir, dal 1986 sino ad oggi) e poi sviluppatosi globalmente su due fronti opposti, gli iconoclasti e gli iconofili.

Lanzmann si avvicina al cinema nel 1972, realizzando *Pourquoi Israël*, titolo ambiguo, allo stesso tempo un'invocazione e una domanda rivolta principalmente agli oltre centomila ebrei russi che all'inizio degli anni '70 abbandonano la madre patria per cercare proprio nella Terra Promessa una risposta ai loro interrogativi e al loro represso desiderio di rivalsa sociale e storica; sionista razionale e mai fanatico (anche se occorre attendere oltre un'ora e mezza di proiezione prima che venga pronunciato il nome "palestinese"), Lanzmann ricerca in Israele **una risposta alle lacerazioni prodotte dall'Olocausto, una terra-rifugio, unico sbocco di sopravvivenza per gli ebrei della diaspora**; dal momento che la Shoah, come aveva già intuito Hannah Arendt, non è necessariamente un capitolo unico nella storia della (dis)umanità. L'intellettuale francese ritornerà in Israele nel 1994 realizzando *Tsahal* (il titolo è la contrazione di Tzevat Haganah LeYsra'el, ovvero l'esercito israeliano fondato nel 1948), **amara riflessione su come la violenza non faccia altro se non generare altra violenza**, opera realizzata poco prima dell'assassinio di Rabin, ma che preconizza la svolta drammatica che Israele prenderà di lì a poco.

Lanzmann non è un cinefilo, non si forma sulle pagine dei "Cahiers du Cinéma" e non partecipa ai dibattiti agguerriti dei Giovani Turchi. L'intellettuale francese arriva al cinema trasportato dalla necessità della testimonianza, dalla razionalizzazione della tragedia e dalla volontà di dare forma, volto, sguardo all'irrapresentabile; soprattutto **Lanzmann arriva al cinema per testimoniare contro il cinema stesso**. Il cinema è l'unica arte che permette di entrare in contatto con lo sguardo dell'altro, di visualizzarlo. Il cinema attiva un cortocircuito tra osservatore e osservato, rimandando ad uno l'immagine dell'altro: per un cinema basato sulla testimonianza, come quello di Lanzmann, questo cortocircuito è fondamentale. Il valore della testimonianza risalta appieno nel momento in cui ci si trova di fronte al testimone, con il suo volto, il suo sguardo, il suo pensiero e la sua memoria; un testimone con il quale non viene permessa alcuna forma di identificazione, perché negli occhi della persona che mi guarda vedrò sempre un altro e mai l'immagine di me stesso.

Da questo punto di vista, il cinema di Lanzmann va categoricamente contro una delle basi dell'esperienza cinematografica che è appunto quella dell'identificazione. **Le immagini del regista francese devono produrre dis-identificazione, senso di alterità, irriducibilità dell'esperienza del testimone**; in tal senso *Shoah* dialoga proficuamente

con le teorie di Giorgio Agamben (1998). L'intervista è il fulcro di tutto il suo cinema (da *Pourquoi Israël* sino al suo ultimo *Les quatre soeurs*, ennesimo recupero dello sterminato materiale non montato di *Shoah*). **Le interviste non diventano mai alibi per la creazione di un nascondiglio**, Lanzmann entra sempre in gioco nel suo rapporto con il testimone, lo bracca (affascinanti le cacce ai nazisti in *Shoah*), lo seduce, lo inganna e lo abbraccia, mostrandosi insieme a lui, scavalcando il campo ed uscendo dalla posizione di sicurezza sempre riservata all'intervistatore, a chi fa le domande.

In Lanzmann non c'è mai un atteggiamento di superiorità, ma si rivela in lui, costantemente, un desiderio di conoscenza e una condivisione di una colpevolezza originaria, che è quella di appartenere alla schiera dei sopravvissuti e quindi solo per questa ragione, di essere ontologicamente colpevoli. La dialettica interno/esterno, che si pone come il punto di approccio di Lanzmann alla tematica della Shoah, rappresenta il *fil rouge* di tutta l'opera; a vivere l'esteriorità come trauma originario non è soltanto l'autore, testimone indiretto degli avvenimenti, ma anche i sopravvissuti, coloro che si sono salvati, perché rimasti al di là delle camere a gas, al di là della sottile barriera che separava allora la vita dalla morte. A partire dalla dialettica interiorità/esteriorità si sviluppa la scelta più radicale del cinema di Lanzmann, ovvero **il rifiuto programmatico di qualsiasi immagine d'archivio**, immagini senza immaginazione, che producono nello spettatore soltanto un ottundimento dei sensi e l'erronea percezione di aver acquisito le informazioni necessarie ad esaurire l'enormità dell'evento, che invece è intrinsecamente inesauribile e quindi profondamente irrepresentabile.

L'intellettuale francese lungo il suo lungo percorso di animatore culturale e di detentore della memoria storica della Shoah avrà ripetutamente modo di scagliarsi contro ogni processo di normalizzazione dello sterminio attraverso le forme dell'intrattenimento classico: ogni narrazione della Shoah è intrinsecamente immorale, da *Kapò* (Pontecorvo, 1960) a *Schindler's List* (Spielberg, 1994) sino all'obbrobrio de *La vita è bella* (Benigni, 1997), banalizzazione irriverente. L'immagine colpisce e la parola afferma: il valore scioccante del documento si frappone tra la testimonianza attiva del sopravvissuto e la testimonianza passiva dello spettatore, venendo a creare una barriera comunicativa, che spezza la catena dell'empatia, del contatto. **La testimonianza invece di guadagnare forza, si indebolisce e diventa subalterna all'immagine.**

Lanzmann combatte contro l'immagine-passata che tenta di scalzare la parola-presente, anche quando questa immagine non ha la forza perturbante dell'icona concentrazionaria e si riferisce a tematiche più "accessibili", come nel caso dei lavori dedicati alla realtà israeliana. L'immagine ingoia i ricordi e li sostituisce; **dopo aver**

visto non si può ricordare altro che la visione. Spesso l'iconoclastia di Lanzmann è stata messa polemicamente a confronto con l'iconofilia di Jean-Luc Godard. Godard ha dichiarato più volte di attendere con ansia la scoperta di immagini relative alle camere a gas, immagini in grado di riscattare il cinema dall'impossibilità/incapacità di dare visibilità all'orrore. Dal canto suo Lanzmann, ha risposto, provocatoriamente, ma non troppo, che se nell'arco dei numerosi anni di preparazione di *Shoah* si fosse imbattuto in un filmato girato da un SS all'interno di una camera a gas, l'avrebbe senza esitazione distrutto. Visione critica, riflessione, rifiuto del *voyeurismo*: ecco la lezione più importante che Claude Lanzmann ci lascia oggi.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1964.

M. Henochsberg, *Loin d'Auschwitz, Roberto Benigni, bouffon malin*, in "Les Temps Modernes", n. 608, 2000.

C. Lanzmann, *Le Lièvre de Patagonie*, Gallimard, 2009 (tr.it. id., *La lepre della Patagonia*, Rizzoli, Milano 2010).