

ELEONORA FILIPUTTI

**Il dovere etico della
testimonianza e la questione
dell'immagine dopo Auschwitz**

WWW.FILOSOFIA.IT

essais

Il testo è pubblicato da www.filosofia.it, rivista on-line registrata; codice internazionale ISSN 1722-9782. Il © copyright degli articoli è libero. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da www.filosofia.it. Condizioni per riprodurre i materiali: Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono no copyright, nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Filosofia.it, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: www.filosofia.it. Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale alla homepage www.filosofia.it o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.filosofia.it dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo info@filosofia.it, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

Il dovere etico della testimonianza e la questione dell'immagine dopo Auschwitz

di ELEONORA FILIPUTTI

La memoria della *Shoah* è un imperativo morale per i sopravvissuti e un impegno di cui tutta l'umanità si deve far carico per non dimenticare quei tragici accadimenti e per rispetto nei confronti delle vittime. Ricordare però ha sempre posto delle problematiche di natura "etica", questioni a tutt'oggi aperte che sono state oggetto di numerose discussioni, il cui nodo centrale verte su una domanda basilare: *come* ricordare. Si è detto più volte che la *Shoah* è un evento inimmaginabile, indicibile, e dunque irrappresentabile; per questo la sua memoria è sempre stata soggetta a rischi e limiti.

L'esigenza del testimone di parlare di ciò che ha vissuto si scontra perennemente con degli ostacoli insormontabili: la paura di non essere creduto, la consapevolezza di essere portavoce di una narrazione frammentaria e comunque parziale degli eventi, l'incomprensione degli altri, che difficilmente riescono a rendersi partecipi in modo effettivo di quella realtà. La realtà che si cerca di descrivere infatti, sfugge alla descrizione, in quanto la pretesa di esprimere l'orrore dei campi di sterminio non può essere soddisfatta: l'orrore non si lascia dire e non si lascia mostrare. Questa affermazione è stata puntualizzata più volte da molti storici, studiosi e anche dai testimoni stessi; ciononostante i sopravvissuti hanno sempre cercato di raccontare, di far sapere, di *dire* appunto quell'universo oscuro al quale per una casualità sono scampati; dall'altra parte gli studiosi si sono adoperati per mettere insieme le testimonianze, per ricostruire un tessuto omogeneo e per cercare di analizzare quegli accadimenti storici nel modo più completo possibile.

Dunque non si può dire ma si dice lo stesso; anzi si deve dire.

Lo abbiamo già sottolineato, è una necessità ed è l'unica forma di giustizia per le vittime: tacere equivarrebbe a schierarsi dalla parte dei nazisti, esaudire il loro desiderio di seppellire nell'oblio quei crimini e di spazzare via ogni ricordo di quei fatti, come se non fossero mai accaduti. Non dare spazio alle parole, non ascoltare, sarebbe una grave mancanza; chi non vuole sapere diventa automaticamente colpevole.

Ci troviamo allora di fronte a una contraddizione: è impossibile esprimere Auschwitz ma proprio coloro che sostengono questa tesi, con forza cercano di parlarne e di scavare sempre più a fondo quella realtà. La verità è che la proposizione “Auschwitz è inenarrabile” o “non si può dire”, presa così come è formulata, è fuorviante e dogmatica. È necessario piuttosto enunciare la stessa frase aggiungendo però una specificazione: si dovrebbe affermare che Auschwitz non è narrabile *nella sua interezza*, non si può dire *completamente*: i discorsi intorno a quegli eventi non saranno *mai del tutto* esaurienti. In questo modo si esprime il problema con correttezza. Auschwitz si può dire, ma solo in parte. E proprio dal momento che le parole sono e saranno sempre parziali e incomplete si continua a dirlo.

Altro postulato apparentemente inconfutabile è che Auschwitz sia inimmaginabile. Come possiamo pensare di immaginare un orrore tale come quello dei campi di sterminio che più volte si è detto eccedere da quella che è la capacità di comprensione umana? La questione qui si fa maggiormente delicata, e merita di essere analizzata più approfonditamente. Anche inimmaginabile è un termine sul quale dobbiamo interrogarci giacché si può usare con sfumature diverse e gli si possono attribuire più significati.

Il mondo del Lager in primo luogo è inimmaginabile nel senso che è inconcepibile: ci è difficile concepire che sia stato possibile pensare e soprattutto attuare un sistema del genere, sistema che per la sua atrocità, ma anche complessità e efficienza, si situa oltre la sfera della normalità. A un secondo livello potremmo dire che sia inimmaginabile riuscire a figurarsi come si “viveva” in un campo di concentramento; anche con tutto l’impegno è impossibile tentare di immedesimarsi con uno degli ebrei detenuti e immaginare tutte le sofferenze, il dolore, la perdita delle persone care, la fame come compagna quotidiana e la violenza continua a cui venivano sottoposti. Per quanto ci si sforzi non lo si può sapere: solo chi è stato lì può esserne consapevole.

Ma inimmaginabile significa anche che non si può mettere in immagine, non se ne può dare un’immagine. Ci avviciniamo così al punto centrale del problema che stiamo trattando. Perché non si può dare un’immagine dei campi di sterminio, e quali sono i rischi che comporta l’immagine?

La *Shoah* ha segnato un limite per le immagini e ha messo in discussione l’opportunità stessa di produrne e mostrarne: queste ultime sembrano inadeguate a esprimere quegli eventi nella loro essenza, si ha l’impressione di minimizzare qualcosa che non si può ridurre a semplice immagine, inficiando la naturale refrattarietà di questi fatti ad ogni tipo di rappresentazione.

È vana la pretesa di rappresentare Auschwitz, poiché è l’orrore che lo ha caratterizzato che esercita resistenza a dispiegarsi in un’immagine: il

solo tentativo viene ritenuto osceno. La cultura moderna non ammette l'immagine in quanto è un oltraggio che offende il senso comune del pudore ed è un atto di ingiustizia nei confronti delle vittime; è un'ingiustizia in quanto mistifica e travisa la veridicità di ciò che è accaduto, non essendo in grado l'immagine di mostrarlo con attendibilità.

Non è solo questo però: il problema si determina anche in relazione alla condizione particolare che si sviluppa a partire dal rapporto spettatore-sguardo-immagine. L'orrore si traduce in oscenità nell'immagine e l'oscenità si spoglia di ogni velo, necessario invece per accostarsi a quelle atrocità con rispetto. Cadendo ogni barriera si vorrebbe lo spettatore immerso all'interno della realtà stessa che propone la rappresentazione. È Baudrillard che utilizza il termine "osceno" nell'ambito di un discorso sull'immagine contrapponendolo in un certo senso a quello di "scena"; ove figura il primo manca la seconda e viceversa: «quando c'è scena c'è sguardo e distanza, gioco e alterità. [...] quando si è nell'oscenità, non c'è più scena né gioco: la distanza dello sguardo scompare».¹

Evidenziamo il termine *distanza*: è necessario frapporre un filtro tra il nostro sguardo e l'immagine, il nostro occhio non se ne può appropriare direttamente e completamente. Il problema è che volendo raffigurare l'orrore si rischia di farlo scadere in oscenità appunto, e questa, nella sua trasparenza, annulla e fa cadere ogni barriera mostrando tutta se stessa e privando l'osservatore della giusta distanza estetica.

Lo spettatore allora si immerge nell'immagine e il suo sguardo diventa "voyeuristico" poiché l'orrore irrompe nel quotidiano, e l'immaginario, che dovrebbe rimanere tale all'interno della rappresentazione, viene invece trasposto nel reale e si confonde con esso, di modo che ci troviamo di fronte non più alla trasfigurazione dell'evento quanto piuttosto alla sua spettacolarizzazione. Il dolore, la sofferenza e la disperazione dei protagonisti di quelle immagini non sono comunicati e documentati veramente, non traspaiono come dovrebbero da quelle rappresentazioni: si ripete invece una nuova violenza nei confronti delle vittime e si induce l'osservatore a credere che tutta la portata dell'evento si possa racchiudere e riassumere in qualche immagine, promuovendo l'idea che quello che è stato un momento traumatico della storia si possa ormai "padroneggiare" definitivamente e che non ci sia più bisogno di confrontarsi con esso e interrogarsi per tentare di comprenderne il senso: si pensa già di averlo colto, come se fosse lì, a portata di mano, quando invece non ve ne è alcuno e proprio per questo non si potrà mai dire di aver archiviato il fatto una volta per tutte.

¹ J. BAUDRILLARD, *Le complot d'art. Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka, 1997; trad. it., *Illusione, disillusione estetiche. Il complotto dell'arte & intervista sul complotto dell'arte*, Milano, Pagine d'Arte, 1999, p. 11.

La *Shoah* è l'orrore per antonomasia, perciò è facilmente soggetta a questo rischio e occorre domandarsi se e fino a che punto è lecito offrire e mostrare immagini di questa tragedia. La questione è illustrata anche da Manuele Bellini, che suggerisce le possibili conseguenze negative di tale operazione:

«la narrazione dell'orrore non è opera che si possa fare senza correre il rischio che quanto illustrato non venga reso sotto forma di spettacolo. La raffigurazione artistica della *Shoah* segna il limite di soverchiamento della resa documentaria, che, per quanto rispettosa e fedele, impone dei confini apparentemente non valicabili dall'immaginazione. Ogni tentativo didascalico rischia di sfondare il limite fra la trasfigurazione di un evento tragico e la sua spettacolarizzazione, che si presta a un godimento estetico proprio esibendo una gradevole patinatura pronta ad attutire nello spettatore i colpi delle mostruosità illustrate».²

È proprio la mancanza di una debita distanza etica dalla rappresentazione ad alzare una cortina tra questa e lo spettatore, a creare una distanza dalla verità nascosta in quei segni. Ancora un paradosso: l'assenza di distanza produce distanza. Il senso è chiaro: esibendo l'orrore apertamente si elimina il necessario spazio che dovrebbe essere riservato alla meditazione, e chi guarda l'immagine è invitato a confrontarsi direttamente con essa, l'occhio si trova talmente vicino a quello shock che paradossalmente non vi partecipa. Lo spettatore assume invece un atteggiamento distaccato e tende a far rientrare meccanicamente quell'immagine in un gruppo di altre simili, la cataloga automaticamente nell'insieme indifferenziato in cui si collocano tutte le raffigurazioni di quel genere.

L'immagine perde la sua autonomia e individualità, in una parola la sua specificità, e diviene un emblema, un simbolo, termini che questa volta consideriamo con un'accezione negativa, dal momento che sembrerebbero ridurre e in qualche modo minimizzare la *Shoah*, che è tutto fuorché ridicibile; non si può pensare di riferirsi ad essa attraverso immagini-simbolo sperando di riuscire a comprenderla.

La radice del problema va cercata e rintracciata proprio qui. Nella società attuale è l'immagine in assoluto ad aver perso il suo valore; siamo bombardati da immagini e ormai non facciamo più distinzione tra una e l'altra. Inoltre le immagini oggi sono presentate per lo più all'interno di un ambito pubblicitario, sono utilizzate per reclamizzare determinati prodotti; tuttavia anche quando non mostrano oggetti da promuovere, e

² M. BELLINI, *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Napoli, Lucisano, 2008, p. 19.

dunque non dovrebbero rientrare in questa categoria, vengono comunque trattate come tali; di conseguenza siamo abituati e assuefatti a relazionarci con immagini che guazzano in un *mare magnum* dove chi la fa da padrone è una globale e generalizzata commercializzazione.

Lo statuto odierno delle immagini propone e impone una lettura veloce; deve bastare uno sguardo per cogliere il messaggio che veicolano. Essendo ormai sommersi da esse non vi prestiamo più attenzione, o meglio, la nostra attenzione si concentra solo per qualche secondo su ciò che vediamo per poi spostarsi altrove. Tutto viene percepito superficialmente poiché il carattere vorticoso e frenetico di quella che Adorno definisce industria culturale, cancella la nostra capacità di soffermarsi sulle cose e di esaminarle in profondità, nel tentativo di annullare ogni forma di ragionamento.

Il punto è che un'immagine che rappresenti i campi di concentramento non può essere considerata come le altre, non può essere simbolica, non può essere solo un'immagine che si coglie al volo, ma dovrebbe essere trattata con un'importanza diversa a causa della sua complessità. Per spiegare la differenza che dovrebbe intercorrere tra la prima e la seconda tipologia azzardiamo un parallelismo con la distinzione che viene fatta in semiologia a livello linguistico tra il semiotico e il semantico. Ci muoviamo su un altro piano, è bene dirlo da subito, ma è interessante riflettere sul significato di simbolo e sul ruolo che Émile Benveniste gli attribuisce.

Se pensiamo al significato del termine simbolo, in generale ci viene in mente un segno che è collegato con un determinato oggetto di riferimento attraverso una relazione convenzionale, relazione che il nostro cervello compie immediatamente, dunque senza bisogno di pensare. Benveniste inoltre afferma che «il ruolo del segno è di rappresentare, di prendere il posto, di qualcosa d'altro evocandolo a titolo di sostituto».³ Appare evidente che se un'immagine si assume l'onere di rappresentare Auschwitz non deve e non può ridursi a immagine simbolica di quell'evento, altrimenti sarebbe considerata alla stregua degli altri simboli, convenzionalmente appunto e con l'esclusione di ogni forma attiva di partecipazione del pensiero. Non solo, fondamentale è il concetto espresso da Benveniste: la creazione di immagini-simbolo, cioè di immagini che, essendo state viste e riviste, proposte e riproposte in tutte le salse, sono divenute infine uno stereotipo comune e si sono trasformate in simboli nella nostra testa, porta allo sviluppo di un processo molto pericoloso: la sostituzione dell'evento reale con semplici immagini che lo riproducono. Quali sono le conseguenze di questo atto? Le rappresentazioni che vengono date sono assorbite e si sedimentano in una massa compatta e indistinta nel nostro

³ É. BENVENISTE, *Semiologia della lingua*, in P. FABBRI - G. MARRONE (a cura di), *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi, 2002, p. 90.

cervello, di modo che, seppure in maniera involontaria, si tende a identificare e a trasporre l'evento stesso nella sua totalità, unicamente nelle varie ma simili immagini alle quali ci hanno abituato, abituato a tal punto da percepirle come simboli. Analizziamo ora il paragone che Benveniste fa all'interno del sistema linguistico tra il segno, il semiotico, e il discorso, il semantico, per vedere come la connotazione che assume il segno-simbolo risulti negativa se connessa alla problematica di cui ci stiamo occupando, confermando quanto detto fin qui.

«Il semiotico (il segno) deve essere riconosciuto; il semantico (il discorso) deve essere compreso. La differenza fra riconoscere e comprendere rinvia a due facoltà distinte della mente: quella di percepire l'identità fra l'anteriore e l'attuale da una parte, e quella di percepire la significazione di una nuova enunciazione dall'altra».⁴

Queste parole si riferiscono alla combinazione dei due modi distinti di significanza di cui è investita la lingua, ma illustrano perfettamente come il segno, che è sganciato da ogni referenza, non debba essere *conosciuto*, ma solo *riconosciuto*: ciò sta ad ammettere che ci si limita a ravvisare, semplicemente a individuare, qualcosa che si presuppone già si conosca. Ora, l'aver reso le immagini che raffigurano i Lager sdoganate e ovvie, caratteristiche proprie della natura del simbolo (che per questo è facilmente riconoscibile), dunque averle rese simboliche, ha fatto in modo che ci si relazioni ad esse come a un simbolo, ovvero con l'idea che siano qualcosa che non debba essere conosciuto, *compreso* in relazione a qualcos'altro. Piuttosto si individua nell'immediato la tipologia a cui quell'immagine appartiene e viene ricollegata, senza che sia richiesto uno sforzo mentale ulteriore, all'ambito generico etichettato con la targhetta Auschwitz-ebrei-campi di concentramento. Questo accade perché si pensa che non vi sia bisogno di una riflessione maggiore, in quanto è un argomento che "già si sa", o meglio, si *crede* di sapere, dal momento che di Auschwitz non si potrà mai dire di saperlo e averlo compreso definitivamente e una volta per tutte.

Le rappresentazioni dei campi di sterminio che vengono trattate come abbiamo appena descritto, corrono il rischio allora di falsificare il ricordo degli eventi originali, e, attraverso la perpetua ripetizione di esse alla fine si accettano (giacché si sostituiscono) questi falsi ricordi come veri.

Questo è il punto di forza su cui fanno leva i sostenitori della "teoria" secondo cui Auschwitz è evento privo di immagini. È senza immagini dal momento che mostrare rappresentazioni che siano commemorative

⁴ *Ivi*, p. 97.

finisce in realtà per negare la memoria. La memoria della *Shoah* allora, può essere soggetta potenzialmente a distruggere l'evento, ponendo un sostituto al posto dell'esperienza reale.

Ma il problema è l'immagine in sé o l'uso che di queste si è fatto durante gli anni? La posizione di coloro che inesorabilmente considerano Auschwitz un accadimento privo di immagini senza riserve, è forse troppo restrittiva. È necessario innanzi tutto fare dei distinguo tra le diverse tipologie di immagini cui ci si riferisce: non si può considerare la fotografia scattata di straforo da un membro del *Sonderkommando* con gli stessi criteri con cui si giudica un fotogramma di un film di Spielberg sui campi di concentramento o paragonarla a un'immagine artistica che vuole rappresentare quegli eventi.

In secondo luogo sembra che si metta più in discussione la natura stessa dell'immagine quando invece è più giusto, come si diceva, parlare dell'*uso* che si è fatto di essa. Non è l'immagine infatti ad essere "inadeguata", ma ad essere sbagliato è il modo con cui ci si è serviti di questa, come è stata impiegata e come è stata trattata.

L'azione dell'industria culturale opera ad ampio raggio e risulta difficile non confondere e non riportare tutto sotto la sua ala. È un errore far confluire le immagini che abbiamo dei campi nella pioggia di fotogrammi dai quali siamo sommersi e che proprio per questo non vogliamo più guardare. È un errore più grande cercare di ricostruire Auschwitz o peggio realizzare dei racconti per immagini in base all'idea che ci si è fatti personalmente attraverso le testimonianze dei sopravvissuti: in sostanza è sbagliato che una tragedia simile sia stata "commercializzata", e si potrebbe dire che hanno commesso una grave mancanza nei confronti delle vittime coloro i quali hanno, seppur in buona fede, creato miriadi di immagini shock per ricordare l'evento, che sono diventate poi solo delle icone standardizzate e per nulla veritiere rispetto a quanto accaduto.

La conseguenza di questo modo di fare è stata quella di abituare la gente a tale tipo di raffigurazione: hanno reso quelle immagini familiari, tanto che a mano a mano si è generato un processo che ha portato in un certo senso alla tolleranza di quelle azioni, le ha *normalizzate* e *banalizzate*, escludendo di fatto il formarsi di una adeguata consapevolezza che permetta di accostarsi alle immagini che sono state strappate da quell'inferno con coscienza.

La massa è stata anestetizzata e questo meccanismo ha cancellato in essa la capacità di giudicare e di avvicinarsi nel modo corretto all'evento. Il problema è che la gente per lo più non ha cognizione di causa, guarda queste immagini allo stesso modo e con lo stesso disinteresse o invece curiosità con cui guarda la pubblicità dell'ultimo succo di frutta, facendo rientrare le une e l'altra nello stesso calderone. Ma la radice di questo

atteggiamento va ricercata nel sistema, che ha plasmato l'uomo indicandogli come bisogna rapportarsi con il mondo e come avvicinarsi alle cose: tutto è generalizzato, di tutto si parla con approssimazione e pressappochismo e non si indaga più nulla a fondo e con serietà; non si dà il giusto peso alle cose, qualsiasi esse siano, poiché tutto è trattato, e dunque è diventato, uno show; inoltre oggi la gente prova un perverso senso di piacere nel vedere le sofferenze e le sciagure degli altri. L'interessamento alle altrui disgrazie si manifesta sotto il segno di un falso senso di pietà, ma in realtà avviene per pettegolezzo o per curiosità malata, raramente per informarsi con serietà di quanto accaduto e partecipare "sinceramente" al dolore di un altro. Le questioni messe in luce sono numerose, e per questo è sbagliato prendere una posizione netta riguardo al problema delle immagini che si riferiscono ai campi di concentramento, cioè dire che qualunque tipo di immagine dev'essere bandita a priori, o, viceversa, appoggiare incondizionatamente l'utilizzo e fabbricarne magari di nuove per cercare di illustrare quanto accaduto.

Prima di riferirmi al pensiero degli autori che ho deciso di prendere in esame, è importante sottolineare come il nodo centrale della riflessione verta non tanto su cosa guardiamo, ma su come lo guardiamo. Abbiamo perso la capacità di saper guardare, nel senso di osservare con attenzione riflettendo e formulando un giudizio reale su quanto vediamo. Dunque dobbiamo imparare di nuovo a guardare smettendo di dare per scontato ciò che ci cade sotto gli occhi. Tanto più se ci confrontiamo con immagini delicate come quelle documentative dei campi di sterminio, dobbiamo valutarle in modo appropriato e cercare di capire cosa possono comunicarci attraverso i limiti in cui sono forzatamente imprigionate: non rappresentano infatti quella realtà, ma sono dei frammenti che bisogna sforzarsi di cogliere e "ascoltare" come facciamo con le testimonianze.

In secondo luogo come già detto, non si può fare di tutta l'erba un fascio; è sicuramente pericoloso e effettivamente falsificante nel senso espresso prima, tentare una ricostruzione e quindi produrre *ex novo* immagini come per esempio si è fatto in alcuni film, che falliscono inevitabilmente nell'intento di comunicarci e di provare a farci rivivere quella realtà. Tuttavia non si può dire lo stesso per quel che riguarda altre immagini, come alcuni documenti visivi e storici che ci sono pervenuti e determinate fotografie, prime fra tutte quelle scattate clandestinamente ad Auschwitz dall'ebreo del *Sonderkommando* durante la prigionia. Rimane in ultima istanza il giudizio sulle immagini artistiche, che per ora verrà lasciato in sospeso: anche l'arte infatti si è confrontata con questo difficile tema e sono state prodotte numerose opere a ricordo di quella tragedia; alcune vi si riferiscono direttamente dandone una raffigurazione "concreta", altre la esprimono indirettamente, altre ne parlano sen-

za parlarne. Affronteremo il discorso dopo aver discusso la polemica sull'immagine in genere.

Lo spunto che ha dato avvio ad un'accesa polemica sul tema dell'immagine in relazione ai campi di concentramento è stata la mostra *Mémoire des camps* allestita nel gennaio del 2001 a Parigi e curata da Clément Chéroux. Furono esposte numerose fotografie, realizzate dai nazisti, dagli ebrei, dagli alleati, e documenti visivi, perché se ne potesse studiare il valore e l'importanza storica e testimoniale. Ciò che il curatore si proponeva era di creare un'archeologia di quei documenti fotografici, necessaria per potersi avvicinare ad essi con coscienza. Per farlo occorreva analizzare le condizioni di realizzazione dei documenti, studiarne il contenuto e domandarsi quale fosse la loro utilizzazione. L'intento quindi era quello di esaminare la condizione di visibilità delle singole immagini; per tornare al discorso precedente, si voleva cercare di capire *come* poterle guardare.

Il fatto di mostrare delle fotografie dei Lager dopo tutte le problematiche sollevate durante gli anni riguardo la già difficile esprimibilità, la dichiarata impensabilità nel suo complesso e soprattutto l'inimmaginabilità dell'evento, ha dato adito a un'aspra controversia che si è dispiegata sulle pagine della rivista francese *Les Temps Modernes*.

I protagonisti sono stati Georges Didi-Huberman, in realtà unica voce fuori campo (ma portavoce anche del pensiero degli altri organizzatori della mostra) a sostenere la validità ma più precisamente la *legittimità* (poiché è di questo in fin dei conti che stiamo parlando), di alcune immagini, e, schierati dalla parte opposta, Gérard Wajcman e Elizabeth Pagnoux, con l'apporto di Claude Lanzmann, che ha ordito la polemica con due articoli violentissimi e il cui pensiero è chiaro ed è stato espresso dichiaratamente nella sua opera cinematografica e in articoli e saggi.

Didi-Huberman ha riassunto la questione, chiaramente difendendo il suo punto di vista, ma illustrando anche quello degli avversari, nel libro *Immagine malgrado tutto* pubblicato nel 2003. A sostegno della sua posizione prende in esame quattro fotografie specifiche: quelle scattate da Alex, l'ebreo greco membro del *Sonderkommando* che nell'agosto del 1944 riesce a sottrarre qualche immagine dall'inferno in cui lui stesso era prigioniero.

Perché siano state scattate quelle foto è la prima domanda da porsi, e la risposta, evidente, è la stessa che dà il sopravvissuto quando gli si chiede perché parli, ed è la stessa che si legge nei documenti scritti che sono pervenuti fino a noi: per portare una testimonianza, per dire cosa accadeva in quei luoghi tutti i giorni, per ricordare.

Didi-Huberman si erge contro il luogo comune che Auschwitz sia indicibile e inimmaginabile: se si appoggia ciecamente questa tesi si rischia di favorire indirettamente quello che era il disegno nazista, ovvero la cancellazione di tutte le tracce dello sterminio e anche in un certo modo di

facilitare la strada alla tendenza negazionista. Lo storico, scrive Didi-Huberman, non può appellarsi sbrigativamente a quelle parole dogmatiche e confinare il problema in un ambito di generale impensabilità. Piuttosto deve lavorare sui frammenti che si sono salvati e che sono giunti sotto i nostri occhi, siano essi scritti, orali o visivi. Se ci sono delle testimonianze bisogna ascoltarle e cercare di indagarne il significato, e così come si scava sull'inevitabile vuoto delle parole, consapevoli che esse non possono dire tutto, allo stesso modo Didi-Huberman ci invita a scavare la lacuna visiva delle immagini, che ugualmente non possono mostrare tutto (né è sua intenzione sostenere il contrario), ma qualcosa certamente sì.

«La “verità” di Auschwitz, se questa espressione ha un senso, non è né più né meno inimmaginabile di quanto sia indicibile. Se l'orrore dei campi sfida l'immaginazione, tanto più preziosa e necessaria sarà allora ogni immagine strappata a una simile esperienza! Se il terrore dei campi ha funzionato come un meccanismo di scomparsa generalizzata, tanto più preziosa e necessaria sarà allora ogni apparizione – per quanto frammentaria, per quanto difficile da guardare e interpretare – in cui si renda visibile una sola rotella di questo meccanismo!»⁵

L'autore sottolinea l'importanza di “avere cura” di *tutta* la testimonianza; in qualsiasi forma essa si presenti va presa in considerazione, va studiata, perché ogni frammento è portatore di un messaggio e non si può decidere di escluderne un certo tipo in nome di un pensiero ormai ottusamente codificato, rischiando di assecondare quella che era la volontà dei carnefici.

Il libro si apre con delle affermazioni forti, che apparentemente sembrano sconvolgere e negare quanto “stabilito” fino a quel momento, minando il pensiero dominante.

«Per sapere occorre immaginare. Dobbiamo provare a immaginare l'inferno di Auschwitz nell'estate del 1944. Non parliamo di inimmaginabile».⁶ L'autore vuole dire che se ci avviciniamo a una testimonianza, se esaminiamo un documento, mettiamo in atto una riflessione, pensiamo e elaboriamo quanto abbiamo appreso, in sostanza ci facciamo un'idea per tentare di capire e comprendere e proviamo a immaginare quella situazione nella nostra testa lanciando un ponte sull'invisibile. Immaginare Auschwitz per Didi-Huberman diventa un dovere etico, sottrarsi sarebbe un atto di vigliaccheria e colpevolezza.

⁵ G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003; trad. it., *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005, p. 43.

⁶ *Ivi*, p. 15.

Anche l'immagine, in quanto costituisce a tutti gli effetti un documento visivo, deve essere guardata come una testimonianza, e non dobbiamo identificarla come simbolo totalizzante di quella realtà, non dobbiamo appropriarcene, ma utilizzarla per avvicinarci a quell'universo, collegandola con gli altri frammenti che già abbiamo sedimentato. Questi concetti sono ripresi anche da Gianmario Guidarelli, che ha scritto un articolo prendendo in esame il testo di Didi-Huberman per interrogarsi su quello che dovrebbe essere il lavoro dello storico. Parlando della costante operazione di ricerca nella stratificazione dell'archivio, afferma come sia importante rimanere consapevoli del rapporto tra la natura sempre frammentaria del documento e la realtà globale a cui allude. Nel divario incolmabile tra il brandello a cui abbiamo accesso, e l'assoluto, inafferrabile, subentra il ruolo dell'immaginazione:

«se la realtà ci appare interrotta da quelle discontinuità, quei “salti” che ci sembrano strappare il continuum della sua percezione da parte nostra, è soltanto per un problema di sproporzione tra il visibile e l'intelligibile, una distanza che soltanto l'immaginazione dello storico può superare. Per questo, dice Didi-Huberman, “per sapere occorre immaginare”. Così, nel rischioso tragitto tra visibile e intelligibile, l'immaginazione è come un filo sospeso sull'abisso che lo storico non può far altro che percorrere confidando nel suo senso di equilibrio. Ma l'immaginazione, in quanto strada obbligata, per non diventare una falsa percezione non può “contenere” l'oggetto; al contrario può soltanto “prenderlo di mira”. L'immaginazione, insomma, non può essere una presa di possesso della fonte d'archivio [...] ma la sua dinamica messa in relazione con altri dati, altre fonti di diversa natura, altre speculazioni».⁷

In questo senso Didi-Huberman usa il termine “montaggio”, non inteso come processo per produrre una continuità, ma come processo che fa emergere l'alterità, i ritmi interrotti e le differenze di ciò che per natura non è omologabile. Vediamo in che modo l'autore interroga e considera le immagini che prende in esame nel suo libro.

Nel 1944 furono deportati quattrocento-trentacinquemila ebrei ungheresi nel campo di Auschwitz in breve tempo. Questo aumento così precipitoso della popolazione del Lager voleva dire eliminazione in massa di tutti coloro che non erano strettamente necessari: vennero gassate migliaia di persone in pochi giorni, fino a che, terminate le scorte di *Zyklon*

⁷ G. GUIDARELLI, *Lo sguardo di Perseo*, in «Engramma», n. 64/2008, rivista on-line disponibile su World Wide Web: <<http://www.gramma.it/Joomla/index.php/ok-64/74-ok-64/197-lo-sguardo-di-perseo>>

B, i prigionieri venivano direttamente bruciati vivi. I membri del *Sonderkommando* vivevano una situazione insostenibile, tanto più che erano costretti a essere parte attiva dell'inferno. L'esigenza di far sapere, di comunicare in qualche modo all'esterno le cose folli che stavano accadendo era forte, ed era anche per molti di loro l'unica ragione di vita.

Fu fatta pervenire di nascosto una macchina fotografica tramite un operaio civile che conteneva un pezzo di pellicola vergine. I componenti della squadra sapevano il pericolo che stavano correndo, ma ugualmente si organizzarono danneggiando volontariamente parte del tetto del crematorio V cosicché mentre David Szmulewski lo riparava poteva fare anche da vedetta e controllare dall'alto la situazione sottostante e soprattutto le SS. In basso, probabilmente dall'interno della camera a gas, Alex, un ebreo greco, fa un primo e poi un secondo scatto, inquadrando degli uomini che maneggiano dei cadaveri "accatastati" a terra con davanti una cortina di fumo, quello che si innalzava dalle fosse di incinerazione all'aperto. L'immagine "visibile" è a sua volta inquadrata da un rettangolo scuro.

Nascosta in qualche modo la macchinetta Alex si allontana dall'edificio e riesce a scattare altri due fotogrammi: in uno si intravedono delle donne nude che si recano in una massa compatta verso la morte, nell'altro solo dei rami di betulla, un frammento di cielo e una macchia nera. La pellicola estratta verrà nascosta in un tubetto di dentifricio e Helena Dantón, un'ebrea che lavorava alla mensa delle SS, la farà pervenire nelle mani della resistenza polacca di Cracovia.

Sono queste⁸ le immagini che vanno guardate *malgrado tutto*. Malgrado le difficoltà tecniche nell'effettuarle, «malgrado l'inferno di Auschwitz», il pericolo di essere scoperti, «malgrado la nostra incapacità di guardarle come meriterebbero» per la distanza tra la volontà di testimoniare del fotografo e la nostra inadeguatezza a poterle interpretare e a cogliere la sfida etica che implicano, e infine «malgrado il nostro mondo, un mondo rimpinzato, e quasi soffocato, da merce immaginaria».⁹ Queste ultime parole si possono collegare con il discorso iniziale: siamo circondati da immagini-merci, ma abbiamo la responsabilità di sottrarre queste

⁸ Didi-Huberman sostiene la sua teoria utilizzando e analizzando queste quattro fotografie, che sono senz'altro le più esemplificative per dimostrare il suo discorso, ma non sono le uniche a cui ci si deve riferire. Per l'esposizione *Mémoire des camps* furono raccolti anche molti altri documenti, riuniti insieme poiché accomunati dal modo in cui furono prodotti o dalla finalità per cui furono realizzati. Parliamo dunque di quelle quattro foto, ma idealmente ci riferiamo a tutti i documenti visivi che appartengono a quel genere e che furono concepiti con l'intento di fornire una testimonianza e con la speranza che qualcuno li guardasse. Nella stessa mostra troviamo per esempio le fotografie di Éric Schwab, che, evaso dopo sei settimane di internamento, seguì l'avanzata dell'esercito americano e documentò la condizione di quelli che abbiamo definito i "musulmani" dei campi. In questo caso il fotografo non correva pericolo di morte come Alex mentre realizzava i suoi scatti, ma non per questo le sue immagini non sono degne di essere guardate.

⁹ DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 15.

testimonianze che stiamo trattando da quella massa indistinta e dargli il giusto valore guardandole come meritano.

Vediamo dunque qual è il giusto valore e come meritano di essere guardate queste immagini secondo Didi-Huberman. Il valore che dobbiamo attribuirgli è il medesimo che diamo alle testimonianze orali dal momento che sia le une che le altre vivono la stessa condizione di precarietà e sono dei frammenti, dei residui che vanno interrogati per tentare di capire quello che non dicono o non esprimono direttamente. L'autore riprende le parole di Annette Wieviorka, che afferma che le testimonianze sono per definizione soggettive e condannate all'inesattezza, e quelle di Primo Levi, il quale scrive ne *I sommersi e i salvati* che, nonostante questo, in fondo sono tutto ciò di cui disponiamo per capire e immaginare la vita nei campi. Conclude quindi dicendo che a quelle quattro foto «dobbiamo [...] un riconoscimento equivalente, benché gli storici abbiano qualche difficoltà ad ammetterlo».¹⁰

Guardare quelle immagini. Come? Guardando “l'altro”: con questa volontà Didi-Huberman si accosta da sempre a ciò che osserva. Significativa è una delle risposte date a Maria Serena Palieri, che lo intervista circa la polemica che ha suscitato il suo libro e la problematica delle immagini oggi: notiamo infatti che emerge una metodologia comune in tutti i lavori dello storico e uno stesso atteggiamento nei confronti di ciò che deve esaminare:

«Questo l'ho fatto da sempre, da subito, guardare ciò che la gente considera minore. Negli anni Ottanta, nel mio iniziale lavoro sugli affreschi del Beato Angelico al convento San Marco di Firenze mi sono concentrato sulle zone basse, “astratte”, i finti marmi. Che sono ornamento, sono “niente”... Ma dipinti in modo così straordinario che io ho voluto dedicare a essi un intero volume. Quei finti marmi ricoprono vaste superfici, ma prima non li aveva guardati nessuno. Così ho cominciato a sviluppare un metodo che deve qualcosa alla psicoanalisi: il metodo di prendere il via dal rimosso, dal rifiuto. Dal sintomo».¹¹

Il “nulla”, il rimosso, ciò che è considerato minore: questo è quello che interessa Didi-Huberman. È da quella parte dell'immagine apparentemente insignificante che possiamo far affiorare i significati più profondi. Spesso questa parte, questo “altro” attraverso il quale cerchiamo di penetrare l'invisibile, non è nascosto nell'immagine, non è un dettaglio che si confonde,

¹⁰ *Ivi*, p. 52.

¹¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Da Fra' Angelico ad Auschwitz così si vede ciò che è invisibile*, intervistato da M. S. PALIERI, in «L'Unità», 10 novembre 2008, pp. 32-33.

piuttosto è una presenza incombente lì davanti ai nostri occhi, alla quale tuttavia non prestiamo attenzione. Come accadeva al prefetto di polizia di Poe che non trovava la lettera in casa del ministro D., giacché si affannava a cercarla negli angoli più remoti senza accorgersi che era proprio lì a portata di mano, così noi a volte ci sforziamo di indagare il dettaglio più oscuro non facendo caso a ciò che di evidente e lampante si mostra apertamente. È per questa ragione che Didi-Huberman si trova in disaccordo con quanto espresso da Barthes ne *La camera chiara*, poiché Barthes sceglieva nelle fotografie un dettaglio (o potremmo anche dire che era il dettaglio a scegliere di cadere sotto il suo sguardo);¹² questo particolare, il famoso *punctum*, lo colpiva ed era in grado di comunicargli l'emozione racchiusa nell'immagine. Didi-Huberman parla invece in altri termini:

«Io da Barthes da un lato sono stato influenzato, dall'altro l'ho criticato. Perché da parte mia penso che ciò che dobbiamo scegliere di guardare, invece, è anzitutto ciò che ci è più vicino. Quello che non vediamo ma che invade il nostro sguardo. Nella *Ricerca del tempo perduto* Bergotte, il critico d'arte, muore davanti a un quadro di Vermeer, dicendo una parola intraducibile in italiano: "pan". "Pan" è una superficie estesa, ma è anche, per onomatopea, il colpo di fucile. "Pan" è lo choc che un'immagine, una pittura, può darci. [...] in un ritratto ci sono due cose, il viso e il fondo. Di solito si dice che ciò che c'è da vedere, da guardare, sia il viso. Il fondo resta solo il fondo. Invece il fondo può far detonare, può fare "pan"».¹³

Il fondo nero di due delle fotografie è quello che l'autore definisce il *sintomo storico*, è il "pan" che ci deve colpire, il "tutto" esteso che pure tendiamo ad escludere. Non vi prestiamo attenzione perché lo sguardo è attirato dalla massa di cadaveri, sull'uomo che si piega nell'atto di sollevarne uno e sulla nuvola di fumo. Ma per capire le condizioni in cui quella foto è stata prodotta e la posizione del fotografo, dobbiamo interrogarci sul perché di quella cornice nera. Didi-Huberman spiega perfettamente perché è importante e cosa ci comunica:

¹² Roland Barthes parla del concetto di *punctum* contrapponendolo a quello di *studium*, relazionando entrambi all'immagine fotografica. Mentre il primo è «l'applicazione ad una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta di interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità», il secondo «viene a infrangere lo *studium*». È una «puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio». Questo "particolare" è un valore superiore che punge lo sguardo dell'autore e che modifica la lettura dell'immagine. Il *punctum* dunque è un dettaglio che si svela allo spettatore in un certo momento, anche successivo alla visione diretta della foto, mentre il "pan" di cui parla Didi-Huberman non si rivela, poiché è già lì davanti a noi nella sua pienezza, dobbiamo solo rendercene conto. Cfr. R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it., Torino, Einaudi, 2003.

¹³ DIDI-HUBERMAN, *Da Fra' Angelico ad Auschwitz così si vede ciò che è invisibile*, cit.

«Questa massa nera ci restituisce [...] la situazione stessa, lo spazio di possibilità, la condizione di esistenza della fotografie. [...] non è altro che il segno dello statuto ultimo secondo il quale bisogna guardare e comprendere queste immagini: lo statuto di evento visivo. [...] Esso offre l'equivalente dell'enunciazione nella parola di un testimone: interruzioni, silenzi, tono affaticato».¹⁴

Questo modo di guardare l'immagine non si può assolutamente definire "voyeuristico", piuttosto significa porla e analizzarla al pari della parola, con la volontà di comprendere davvero e nel modo più giusto ciò che essa può "offrire". Queste immagini ci parlano proprio in virtù del loro non essere "chiare": le inquadrature storte, il nero, i contorni sfocati ci devono indurre a chiedere, perché è così? Le risposte a questa domanda, i motivi di quel perché, vanno a costituire il contenuto di verità delle testimonianze.

Non è un caso che Didi-Huberman trovi aberrante che qualcuno abbia potuto manipolare e ritoccare quelle stesse fotografie per dargli una maggiore "visibilità": per quanto riguarda le prime due, è stata soppressa la zona nera, l'angolo è stato ortogonalizzato e l'inquadratura "normalizzata"; in quella con le donne i volti sono stati ritoccati, ringiovaniti e addirittura inventati là dove mancavano, scrive l'autore. Gli stessi che sono stati animati da questa «volontà folle di *dare volto*»¹⁵ a ciò che per definizione è privo di un volto, non prestano nemmeno attenzione all'ultima immagine, quella in cui si scorgono solo rami e cielo. Dobbiamo invece provare a immaginare come sia venuto fuori quell'ultimo scatto: la paura di Alex, la tensione, l'ansia che lo attanagliavano e che gli hanno impedito di pensare e verificare se l'obiettivo era ben puntato o meno:

«Questa immagine è, formalmente, senza respiro: pura "enunciazione", puro gesto, puro atto fotografico senza obiettivo (senza orientamento, senza alto né basso) che ci dà accesso alla condizione di urgenza nella quale furono strappati questi quattro lembi di reale all'inferno di Auschwitz. E anche questa urgenza fa parte della storia».¹⁶

Il pensiero di Huberman è a questo punto abbastanza chiaro. Proprio alla luce di quanto detto le accuse che Gérard Wajcman e Élisabeth Pagnoux gli rivolgono sono esagerate e in un certo modo si dimostrano inappropriate a questo caso. I due autori nelle loro invettive violente paiono non aver compreso il discorso che porta avanti "l'oppositore" e

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 57.

¹⁵ *Ivi*, p. 55.

¹⁶ *Ivi*, p. 58.

proseguono ciecamente per la loro strada senza accorgersi che forse ci sono dei punti di contatto tra i due punti di vista e che si deve riconoscere a Didi-Huberman di aver fatto un passo avanti e di aver dato una nuova svolta alla tematica dell'immagine dopo Auschwitz.

Il discorso di Wajcman e Pagnoux non è sbagliato in sé ma non ammette dei distinguo, cade nell'errore, come si diceva prima a proposito dei diversi tipi di immagine a cui ci si può riferire, di fare di tuttata l'erba un fascio.

Wajcman scrive di Didi-Huberman che «è come se fosse preso da un sonno ipnotico che non gli consente più di riflettere se non in termini di immagini, di simile».¹⁷ Il ragionare solo per immagini porterebbe l'autore a feticizzarle, quando invece è proprio il rischio contro cui Didi-Huberman si erge, e richiama anche una certa perversità che si riscontra nel farne un "culto generalizzato". Pagnoux parla di iper-interpretazione derivante dal solo ammettere che si possa fare un'analisi visiva, poiché sarebbe solo un "accanimento nel distruggere lo sguardo".¹⁸ Guardare le foto significa negare la doverosa distanza, «rendersi testimoni di questa scena [...] significa distorcere la realtà di Auschwitz, che fu un evento senza testimoni. Significa colmare il silenzio».¹⁹ Non appare questa l'intenzione di Huberman, come non sembra che *queste* immagini possano discreditarle le parole dei testimoni. Ma cosa vuol dire? Non sono forse anche quelle delle testimonianze, non nascono con la volontà di raccontare, anche se in minima parte, anche con tutta la difficoltà del caso, un brandello di quella realtà? Sono piuttosto Wajcman e Pagnoux che ritengono di poter decidere quale testimonianza sia valida e quale altra no, facendo dunque una discriminazione essi stessi.

E poi c'è anche da chiedersi quale diritto *noi* abbiamo per mettere da parte quelle foto, la cui realizzazione poteva costare la vita a un uomo: immaginiamo di essere davanti ad Alex appena dopo la faticosa realizzazione di quegli scatti, sapendo il desiderio che lo aveva animato a correre quel pericolo e la volontà profonda che lo aveva motivato. Come potremmo permetterci di dirgli che quella che lui voleva fosse una testimonianza non verrà nemmeno guardata perché potrebbe essere falsificante, perché potrebbe indurre l'osservatore a trasformarla in un feticcio o a leggervi più di quanto essa possa effettivamente dire, e che dunque poteva anche fare a meno di rischiare di morire? Non potremmo. Ha ragione Didi-Huberman quando scrive che queste immagini *supplicano* di essere guardate: non farlo ci renderebbe effettivamente colpevoli.

¹⁷ G. WAJCMAN, *De la croyance photographique*, in DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 75.

¹⁸ E. PAGNOUX, *Reporter photographe à Auschwitz*, in DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 98.

¹⁹ *Ivi*, pp. 105-108.

Il discorso di Wajcman e Pagnoux non è poi sbagliato alla radice, ma è la condanna senza appello a quanto sostiene Didi-Huberman che lo rende un po' sterile e poco illuminante. Per esempio Wajcman non ha torto quando scrive nel suo articolo:

«Amiamo le immagini [...]. È una passione umana divorante che anima la nostra epoca. È questa, ho timore, una delle molle essenziali che hanno scatenato una simile adesione pubblica alla mostra *Images des camps*. [...] Come dimenticare, nel vasto commercio di immagini dei campi cui abbiamo assistito in questi ultimi tempi, che il successo mondiale e i pubblici riconoscimenti dei film di Spielberg e Benigni si basano sul sentimento comune, potente e incancellabile, che si possa e si debba rappresentare la *Shoah* [...]. L'idea che tutto il visibile sia virtualmente visibile, che si possa e si debba mostrare e vedere tutto [...] è un credo della nostra epoca».²⁰

Il problema dell'immagine nell'epoca contemporanea è vero e scottante: è vero che quella dell'immagine è una passione divorante che anima la nostra epoca, che l'uomo sembra bramare e provare un certo godimento dell'orrore, come scrive Pagnoux, e che quindi bisogna combattere questo marasma e evitare di incrementarlo. Ma da qui a paragonare il tentativo di ricostruzione di quella realtà che cerca di concretizzare Spielberg nei suoi film alle fotografie reali che si propone di analizzare e di considerare Didi-Huberman passa molta acqua sotto i ponti ed è un delitto metterli sullo stesso piano. Huberman giustamente non manca di sottolinearlo:

«La *verve* polemica fa dimenticare [...] a Wajcman che, parlando di immagini fotografiche realizzate dai membri del *Sonderkommando* votato alla morte e di immagini cinematografiche realizzate dai membri dell'equipe di Spielberg o di Benigni, *non è* delle stesse immagini che stiamo parlando. Se l'immagine *non è tutta*, l'immagine non è nemmeno sempre *la stessa*: è questo che Wajcman sembra voler ignorare a tutti i costi».²¹

Didi-Huberman dà un apporto significativo alla questione poiché, pur riconoscendo che oggi non si è più in grado di percepire l'immagine come meriterebbe e che si abusa di essa, pur essendo d'accordo che «l'immagine è impotente a trasmettere *tutto il reale*»²² e che dunque un'immagine di

²⁰ WAJCMAN, *De la croyance photographique*, cit., pp. 58-60.

²¹ DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 97.

²² *Ivi*, p. 82.

Auschwitz non è tutta la verità, sceglie comunque di non schierarsi a priori contro l'immagine in sé, ma scende in campo, per così dire, e prova a intraprendere una terza via. Questa nuova strada prende in esame non tanto il semplice binomio immagine sì/immagine no, come si tendeva a fare prima, ma la dialettica del *come* va guardata un'immagine e *come non* va guardata.

Come non va guardata: ci sono due modi sbagliati di considerarla, che derivano da quello che Didi-Huberman definisce il *doppio regime* dell'immagine, ovvero la compresenza in essa di verità e oscurità, di immediatezza e complessità. Il non voler valutare questa natura particolare dell'immagine-testimonianza e limitarsi invece a guardare solo uno o l'altro aspetto porta in entrambi i casi a un errore.

Da un lato ci sono coloro che sottovalutano la necessaria lacunosità dell'immagine e le «domandano troppo», «tutta la verità».²³

«se le imponiamo di dirci più di quello che può, [...] saremo presto delusi: le immagini non sono che lembi strappati, pezzi di pellicola. Esse sono dunque *inadeguate*: ciò che noi vediamo [...] è davvero poco rispetto a ciò che noi sappiamo [...]. Queste immagini sono addirittura, in qualche modo, *inesatte*».²⁴

Voler vedere tutto in quattro foto strappate ad un'immensità consiste nel farne «icone dell'orrore».²⁵ Questo è un pericolo e tanto più nella società di oggi, che letteralmente ci spinge a identificare una semplice immagine o fotografia con un'intera realtà.

Dall'altra parte escludendo ogni potenzialità delle immagini gli si domanda “troppo poco”, confinandole nella sfera di astratti simulacri della realtà. È quello che hanno fatto Wajcman e Pagnoux, la cui “disattenzione” nei confronti dell'immagine è descritta da Didi-Huberman in questi termini:

«L'altro modo di “prestare disattenzione” consiste invece nel ridurre e asciugare l'immagine. Consiste, in altre parole, nel vedervi solo un documento dell'orrore. Relegandole subito nella sfera del documento – cosa assai più facile e corrente – ne cancelliamo la fenomenologia, la specificità, la sostanza stessa».²⁶

Appellandosi ora alla prima “teoria”, ora alla seconda, lo storico si preclude ogni possibilità di accostarsi alle immagini. Huberman afferma

²³ *Ivi*, p. 52.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, p. 54.

²⁶ *Ivi*, pp. 53, 55.

che il risultato è sempre lo stesso e riporta le parole di Gervereau e Bédarida per concludere efficacemente il discorso: gli autori scrivono che in questo caso lo storico fa propria l'idea che «il sistema concentrazionario non si illustra» e che «le immagini, di qualunque natura esse siano, non possano raccontare ciò che è accaduto».²⁷

Tra questi due estremi esiste una mediazione, che è il percorso proposto e seguito da Didi-Huberman: lo studioso francese ritiene che l'inimmaginabile non renda "presente" il male radicale, ma sia in grado di avvicinarci alla sua *possibilità*: la possibilità non si dà mai come finita, per questo occorre continuare sempre a determinarla, poiché quella dell'immagina sarà sempre una determinazione per approssimazione. Dunque questa terza via è quella della ricerca costante all'interno della testimonianza, sotto qualsiasi forma essa si presenti. Guidarelli riassume in questo modo il concetto:

«Tra questi due assoluti esiste [...] una terza via: la ricerca incessante e sempre parziale dello storico che, ricostruendo di volta in volta l'archivio da cui trarre il corpus dei documenti, parte proprio dalle lacune per riconnettere i nuovi dati a un flessibile e mai definitivo tessuto di interpretazioni».²⁸

A questo punto è doveroso introdurre un'altra figura che ha dato un apporto senza dubbio importante con la sua opera, sempre nell'ambito della problematica dell'immagine: stiamo parlando di Claude Lanzmann. Anche il regista, direttore della rivista *Les Temps Modernes*, ha preso in qualche modo parte al dibattito scaturito dalla contestata mostra *Mémoire des camps*.

Lanzmann ha raggiunto la celebrità grazie al film *Shoah*, uscito nelle sale nel 1985 dopo un lungo iter di studio e di ricerca sul campo, che muove i suoi primi passi a partire dal 1974. La più grande novità e il maggior merito che si deve al regista sono stati quelli di aver rivoluzionato il criterio con il quale venivano realizzati fino a quel momento i film in memoria di Auschwitz e dei campi di concentramento e di aver creato un *unicum* nella storia del cinema. Vediamo perché.

La pellicola, che ha impegnato per undici anni il regista, e si dispiega per nove ore e mezzo ininterrotte, non utilizza nessuna immagine d'archivio. Non vengono ricostruite situazioni-tipo dei campi né vi sono trame inventate. Lanzmann ha cercato, anche per anni, recandosi in diversi paesi, i sopravvissuti a quella tragedia, coloro che erano riusciti a scampare e

²⁷ L. GERVEREAU - F. BÉDARIDA, *Avant-propos*, in DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*

²⁸ GUIDARELLI, *Lo sguardo di Perseo*, cit.

che avevano cercato di ricostruirsi una nuova vita. Ma non solo; ha anche scovato i nazisti che avevano preso servizio in qualche maniera nei campi, i ferrovieri che guidavano i treni della morte, i contadini che vivevano indisturbati a poca distanza da quell'orrore.

Tutti costoro sono stati intervistati dal regista e il film si basa esclusivamente sul dialogo serrato tra intervistatore e intervistato. In primo piano i volti dei testimoni, inquadrati per lo più in interni o sullo sfondo dei luoghi dove un tempo accaddero quei fatti e poi carrellate su paesaggi naturali silenziosi, che creano un forte attrito emotivo, se pensiamo che in quegli stessi luoghi, con lo stesso sole di quando Lanzmann incalza con le sue domande, o anche in giornate più limpide, come ricorda un contadino polacco, venivano massacrate milioni di persone.

Ho scritto che Lanzmann "incalza" il testimone con le sue domande, poiché ha un modo particolare di condurre l'intervista: a volte sembra assecondare l'interlocutore, lasciargli spazio; più spesso però lo tratta quasi con brutalità, sembra che non abbia pietà per nessuno, ma non è così. Piuttosto vuole far emergere anche i ricordi più dolorosi, le sofferenze più intime dei sopravvissuti, perché "è necessario. [...] dobbiamo farlo" (così dice ad Abraham Bomba, il barbiere del Lager, pregandolo di continuare il racconto, per quanto terribile e doloroso possa essere). Dall'altra parte vuole mettere alla prova anche i carnefici, li porta con continue richieste di conferma o di precisazione riguardo quanto hanno asserito a fargli confessare i crimini più atroci e a mostrare a noi l'insensatezza assoluta ma nello stesso la banale, come direbbe Hannah Arendt, normalità con cui venivano eseguiti e portati a termine.

Di qualsiasi tipo fosse il dialogo e qualunque cosa venisse pronunciata Lanzmann non si scompone, resta sempre impassibile.

Bernardo Valli, che lo ha intervistato nel 2007, scrive:

«[...] interrogava assassini e vittime, tenace, senza mai perdere la pazienza o smarrirsi nella pietà o esplodere nello sdegno, senza quasi mai rivelare commozione nell'ascoltare i racconti dei superstiti di Treblinka, o il disgusto nell'ascoltare quelli di un aguzzino delle SS o di un responsabile nazista nella Varsavia in cui gli ebrei del ghetto morivano di fame».²⁹

Puntare sulla viva voce di chi ha avuto modo di prendere parte di quel mondo è la condizione necessaria di questa creazione. Lo stesso regista sa di essersi fatto carico di una grande responsabilità e ha preso coscienza

²⁹ B. VALLI, *Shoah, il capolavoro nato dalle ceneri*, intervista a Claude Lanzmann, in «La Repubblica», 15 ottobre 2007.

del difficile compito che si è assegnato. Ma è determinato e ha ben chiari gli obiettivi che deve raggiungere:

«Di solito, si adotta un pessimo atteggiamento pietoso di fronte al dolore dei sopravvissuti. Se un superstite si mette a piangere, si pensa, “silenzio, non spingiamoci oltre, rispettiamo la sua sofferenza”. Io no, io continuo. Soprattutto, non volevo il silenzio. *Shoah* è un film che restituisce la parola, che dissacra ma risacralizza a un altro livello, molto più profondo: un livello di verità».³⁰

Lanzmann non crea niente, i ricordi vengono scavati ma lasciati intatti, così come sono stati vissuti una volta. Ci è preclusa in questo modo la possibilità di sostituire il “falso” ricordo a quello vero, dal momento che quello che ci viene mostrato è il vero. Nulla ha sottratto il posto all’originale. Questo è l’apporto principale del film, soprattutto perché ci stiamo muovendo nell’ambito cinematografico, che si presta facilmente per natura a “inventare” e “sostituire” gli eventi, ricostruiti o ipotizzati, a quelli reali.

Tuttavia non tutti i film e i documentari che si sono occupati di campi di concentramento hanno ricostruito *ex novo* quella realtà, procedimento in effetti sbagliato per le motivazioni esposte prima; alcuni, come *Nuit et brouillard* (1955) di Alain Resnais, hanno mostrato del materiale storico, delle fotografie e dei documenti veri, inseriti all’interno di una narrazione e inframmezzati dalle riprese dei paesaggi e di ciò che resta oggi dei campi.

È sbagliato anche questo? Per Lanzmann assolutamente.³¹ Per Didi-Huberman non completamente. Diciamo che la questione è intricata e, come dimostra Didi-Huberman, che scrive *Immagini malgrado tutto* nel 2003, ancora aperta.

Lanzmann, di cui nessuno intende sminuire il lavoro, nega l’immagine a priori ed è contrario anche al montaggio come lo intende Didi-Huberman. Agli intervistatori che gli domandano perché *Shoah* non contenga nessuna immagine d’archivio, Lanzmann risponde che il suo non è un rifiuto e ribatte che non esistono degli archivi sullo sterminio propriamente detti. Ha ragione nel dire che nessun filmato e nessuna fotografia

³⁰ C. LANZMANN, *Testimone dell’immemorabile*, intervista di S. KAGANSKI e F. BONNAUD, in C. LANZMANN, *Shoah*, Paris, Fayard, 2005; trad. it., *Shoah*, Torino, Einaudi, 2007, p. xxvii.

³¹ Con la sua consueta arroganza, il regista recandosi un giorno in sala a controllare il suono e gli aspetti tecnici prima di una proiezione di *Shoah* prevista a partire dalle 14, nota che il programmatore ha messo a mezzogiorno la proiezione di *Nuit et brouillard* pensando che l’argomento legasse i due film. A quel punto va dal proprietario a chiedere spiegazioni, e quello gli dice che è obbligato per legge a proiettare un film a mezzogiorno. Lanzmann gli risponde: «ma sta scherzando vero? Bene, se proiettate *Nuit et brouillard* non ci sarà *Shoah*, ritiro il film. [...] Penso che il paragone o la contiguità tra due film non abbia senso. Anche se l’argomento è lo stesso, *Shoah* non ha nulla a che vedere con *Nuit et brouillard*».

mostrano come avvenivano le morti nelle camere a gas, ma questo non è sufficiente per screditare comunque gli altri documenti esistenti. I campi non erano solo le camere a gas, e lo sa bene anche Lanzmann quando decide di intervistare i contadini, coloro che abitavano vicino ai ghetti o anche i ferrovieri. Nemmeno loro possono raccontare come avvenivano le morti nelle camere a gas, anzi, non lo sanno neanche, ma non per questo non meritano di essere ascoltati. Poiché i frammenti di quell'universo sono infiniti e per cercare di capire bisogna andare anche molto lontano dal filo spinato che delimitava i campi.

Ciò che rimprovera Didi-Huberman ai suoi avversari è anche il fatto che non lasciano una via aperta alla discussione, un margine di dubbio; non dicono “noi la pensiamo in questo modo, dunque diversamente dal tuo, ma se ne può parlare”. Piuttosto “noi la pensiamo così e quello che non si uniforma al nostro pensiero è sbagliato punto”.

Assumono già una sfumatura diversa altre parole del regista, che prosegue l'intervista dicendo: «ma ci sono altre ragioni che spiegano l'assenza di immagini d'archivio in *Shoah*. Dipende da me: non sono un fanatico della combinazione immagini d'archivio/commenti».³²

Almeno questa volta non sembra proprio una condanna netta. È proprio qui comunque, la divergenza tra i due autori: Didi-Huberman infatti sostiene la combinazione che il regista rifiuta. Ma, come vedremo dopo, non per questo parla in termini negativi dell'opera di Lanzmann. Guidarelli mi sembra cogliere perfettamente la contrapposizione tra i due:

«La tesi di Lanzmann è che nessuna immagine d'archivio potrà rendere l'assoluto del campo di sterminio come queste testimonianze verbali. A questa posizione Didi-Huberman contrappone proprio la forma storiografica dell'accostamento di immagini e parole, che realizza quella dialettica storiografica rendendo efficace la potenzialità frammentaria del documento; la tecnica del montaggio insomma, come esito interpretativo della decostruzione del documento visivo ottenuto grazie al paradigma indiziario, e come definitivo superamento del pregiudizio dell'indicibilità dello sterminio nazista».³³

Lanzmann ha fatto delle scelte ben precise, ma appunto delle scelte. Questo è quello che sottolinea Didi-Huberman, che scrive che le scelte formali del regista vanno considerate nella loro specificità e relatività, giacché non esprimono alcuna regola, perlomeno non assoluta, come invece pretenderebbe Lanzmann, che in un'intervista afferma:

³² LANZMANN, *Testimone dell'immemorabile*, cit., p. xxxvi.

³³ GUIDARELLI, *Lo sguardo di Perseo*, cit.

«Ho sempre detto che le immagini d'archivio sono immagini senza immaginazione. [...] Preferire l'archivio filmico alla parola dei testimoni, come se il primo potesse più della seconda, significa squalificare in maniera surrettizia la parola umana, destinata alla verità».³⁴

Didi-Huberman commenta queste frasi e esprime il suo disaccordo, in quanto non trova che il documento d'archivio, che si configura in concreto come un "pezzo di reale", conduca a "smentire" il reale stesso, come non crede che analizzare un certo tipo di immagini significhi necessariamente non voler ascoltare le testimonianze orali o squalificare la parola umana, come dice Lanzmann. Alla luce delle sue convinzioni e dei suoi studi Huberman dichiara che «pur rinunciando ad utilizzare qualsiasi 'documento d'epoca', il film *Shoah* non permette di formulare alcun giudizio perentorio sullo statuto degli archivi fotografici in generale».³⁵ Con queste parole però appare evidente che non vuole mettere sul rogo la pellicola del regista, né sostenere che non si debba tener conto di quella che è e rimane un'opera chiave, come sembrerebbe dalle accuse mosse da Pagnoux:

«I promotori della mostra sperano forse di spazzar via con un colpo di bacchetta magica gli undici anni di lavoro durante i quali Claude Lanzmann ha realizzato il film *Shoah*? [...] Lanzmann ha scelto di non utilizzare la fotografia. Il suo film si radica in una riflessione profonda sullo statuto dell'immagine [...]. Sarebbe ora di fare lo sforzo di comprendere le intenzioni "iconoclaste" di Lanzmann, invece di cercarvi un pretesto per farlo fuori, lui e la sua opera».³⁶

Didi-Huberman non vuole "fare fuori" nessuno, piuttosto è il contrario. Sempre in ambito cinematografico invece, un regista che ha utilizzato la tecnica del montaggio, inteso in maniera chiaramente diversa da quello di Didi-Huberman poiché siamo in un campo differente, e lo ha fatto diventare il fulcro della sua opera, è Jean-Luc Godard. Il regista franco-svizzero ha realizzato tra il 1988 e il 1998 un ampio ciclo di film intitolati *Histoire(s) du cinéma*, attraverso i quali racconta la storia del cinema ma anche la storia stessa. Il regista supera un canone classico e alternando immagini del tutto diverse, è come se desse luogo ad una dialettica immagine *velo* / immagine *strappo*. Come Lanzmann, anche Godard ritiene che la *Shoah* sia stato un evento che ha segnato dei limiti e che ci ha imposto il dovere di ripensare l'immagine e la sua condizione. Solo che, a differenza

³⁴ C. LANZMANN, *Le monument contre l'archive?*, intervistato da D. BOUGNOUX, R. DEBRAY, C. MOLLARD, in DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*

³⁵ DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 44.

³⁶ PAGNOUX, *Reporter photographe à Auschwitz*, cit., pp. 87-88.

di Lanzmann, che pensa “che *nessuna immagine* sia capace di ‘dire’ questa storia”, Godard crede “che *tutte le immagini* ormai ci ‘parlino’ solo di questo». ³⁷ Così le immagini, ogni tipo di immagine, si susseguono senza sosta nell’opera di Godard, ora a colori, ora in bianco e nero, ora fermate per qualche secondo, ora turbinanti o sovrapposte. Immagini cinematografiche, di opere d’arte, fotografie, filmati, accompagnate da una voce narrante in sottofondo e da scritte. Ma questo vortice di immagini non è mescolato in modo indistinto e casuale. È proprio qua l’abilità del regista, che prende in prestito anche le immagini d’archivio o i filmati d’epoca, associandoli con altre immagini che pur non riferendosi direttamente alla *Shoah* ne “parlano” ugualmente, parlando dell’orrore e della brutalità; viceversa, altre volte fa seguire immagini “rosee” completamente in contrasto con le precedenti sottolineandone l’attrito.

Didi-Huberman cita un esempio significativo: il fotogramma di una giovane ebrea impiccata è seguito da alcuni *Disastri* di Goya, e questi da un dettaglio dei *Capricci*, in cui una versione maligna di un angelo porta sulle ali alcune teste decapitate. Un manoscritto conservato al Prado commenta il dipinto e l’autore si chiede dove possa andare questa coorte infernale, aggiungendo poi che si muove indisturbata poiché è notte: se fosse stato giorno l’avrebbero fatta cadere a terra con le fucilate, ma così invece nessuno può vedere l’angelo. «Ecco, per Godard, il male politico, allegorizzato da una notte sghignazzante in cui ‘nessuno lo vede’ (e dunque nessuno gli impedisce di agire)». ³⁸ In maniera indiretta il regista è riuscito perfettamente a comunicarci il male, l’orrore e la nuvola di silenzio in cui tutto era avvolto.

Dal montaggio adeguato delle immagini allora deriva la capacità di far vedere, di mostrare.

«[...] gli accidenti, gli shock, il precipitare delle immagini le une sulle altre lasciano così sfuggire qualcosa che non si vede in questo o in quel frammento del film, ma appare, in maniera differenziale, come la potenza stessa che assilla tutto». ³⁹

Le sensazioni che percepiamo dal montaggio sono accompagnate poi da riflessioni e interrogativi del regista, il quale considera ad esempio, dopo una foto di cadaveri dei campi, che «uccidere un uomo è un crimine. Uccidere una razza è una domanda»: è una domanda e rimarrà tale, senza risposta, dal momento che non è possibile trovare un perché.

³⁷ DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 159.

³⁸ *Ivi*, p. 180.

³⁹ *Ivi*, p. 170.

Sul fatto che l'immagine per sua natura comporti dei pericoli sono dunque tutti d'accordo, e altrettanto tutti gli autori presi in esame si oppongono ad una commercializzazione di queste, che produrrebbe la loro reificazione. Solo che mentre Didi-Huberman prova a interrogarsi sui limiti effettivi di questo tipo di immagini e fa una lucida analisi cercando di porsi gli stessi problemi che ci si pongono davanti a una testimonianza verbale, Pagnoux e Wajcman (loro) non fanno alcuno sforzo per capire il suo punto di vista, Godard esce dagli schemi dando vita ad un'opera particolare e Lanzmann, che ha realizzato un capolavoro assoluto proprio a partire dalle parole e rifiutando le immagini, non si vuole muovere di un millimetro dalle sue posizioni (anche se, in questo caso, è forse giusto che sia così).

Si è parlato di immagine fotografica, di fotogramma cinematografico, siano essi d'archivio o meno. Rimane adesso la questione parallela dell'immagine artistica e dell'arte *tout court*. Come si deve "comportare" l'arte che vuole ricordare Auschwitz? Anche l'opera d'arte si deve confrontare con il dovere e la necessità di ricordare ma l'impossibilità di una rappresentazione adeguata.

Si potrebbe iniziare col dire che il compito dell'arte più che di rappresentare quegli eventi in sé, è quello di dar voce a ciò che quegli eventi hanno significato e hanno lasciato: nel dipinto, nella scultura, nella poesia, si deve leggere il dolore, la sofferenza, la tristezza, l'ingiustizia, la follia. Deve emergere il sentimento dell'orrore, che percepiamo attraverso la forma, sedimentato in essa.

Seguendo i dettami di Adorno, non ci interessa troppo vedere, che so, un ebreo disegnato dietro un filo spinato con la sua divisa a righe: in questo caso anche l'arte rischia di diventare falsificante in quanto sarebbe didascalica e si finirebbe con il considerare l'opera un feticcio. La vera forza dell'arte sta nella sua capacità di far trasparire di volta in volta una parte di quella realtà, o meglio di quello che ha significato, senza mostrarne direttamente nemmeno un dettaglio, o, nel caso di una poesia, una parola.

Per questo è la "forma" migliore, l'unica dirà Adorno, per ricordare nel modo più vero e per esprimere quegli accadimenti, stimolando nella coscienza dello spettatore sempre nuove riflessioni senza che si possa dire di aver compreso l'opera una volta per tutte. È proprio nell'arte che Adorno riconosce l'unica espressione possibile; scrive in *Metafisica*:

«Ammetterei volentieri, quasi come ho detto, che dopo Auschwitz non si possa più scrivere alcuna poesia – frase con cui ho voluto indicare il vuoto della cultura risorta –, d'altra parte, si debbono però ancora scrivere delle poesie, [...] finché tra gli uomini c'è una coscienza del

dolore, ci deve essere appunto anche l'arte come forma oggettiva di questa coscienza».⁴⁰

L'arte come coscienza del dolore, questo dice Adorno. Troppo spesso ormai si tenta di rimuovere il dolore, di passarci sopra in nome di un nuovo divertimento. Il dolore è l'altro *del* mondo, quello che hanno sofferto i vinti, e il compito dell'arte, scrive Adorno, è ridargli parola e innalzarsi contro chi vorrebbe sopprimerlo e dunque dimenticarlo.

⁴⁰ T. W. ADORNO, *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998; trad. it., *Metafisica. Concetto e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 133.

WWW.FILOSOFIA.IT