CINEMA E SHOAH

Claudia Hassan[35]

Abstract

Il cinema è memoria. Il cinema sulla Shoah, in particolare, è diventato il paradigma stesso della memoria. Nella prospettiva della dialettica tra memoria e oblio il discorso sulla memoria attraverso il cinema diventa quella grande mediazione, quello spazio di negoziazione delle tante rappresentazioni e della storia stessa. Il saggio s'interroga sulla catena di questi significati che le opere filmiche possono assumere nello spazio pubblico. Il cinema all'interno di questa cornice ha avuto un ruolo nella costruzione della memoria pubblica e di quella collettiva rispecchiando spesso però i tempi della elaborazione collettiva del lutto.

Parole chiave: cinema, memoria, elaborazione del lutto collettiva

Cinema and the Shoah

Abstract

Cinema is memory. Films on the Holocaust, in particular, have turned into a paradigm of memory itself. From the standpoint of the dialectic of memory and forgetting, the exercise of memory through cinema becomes a grand cultural mediation that space where so many representations and history itself are negotiated. At the center of this paper is the range of meanings that films can convey in the public space. Within this context cinema has played a role in the construction of public and collective memory, while at the same time reflecting and respecting the timing of collective grief-work.

[35] Claudia Hassan, docente presso l'Università di Tor Vergata.

Key-words: cinema, memory, collective grief-work

Il cinema è memoria. Il cinema sulla Shoah, in particolare, è diventato il paradigma stesso della memoria. Ma questa affermazione vale solo per gli ultimi anni, quando la riflessione collettiva, la ricerca storica e le istituzioni della politica hanno fatto cadere il muro di silenzio che aveva avvolto tutti i temi sulla persecuzione antiebraica nella seconda guerra mondiale. Il cinema, come gli altri campi del sapere e della vita collettiva ignorava, tranne alcune eccezioni, il tema della Shoah. Nella prospettiva della dialettica tra memoria e oblio il discorso sulla memoria attraverso il cinema diventa quella grande mediazione, quello spazio di negoziazione delle tante rappresentazioni e della storia stessa. Il cinema ci ha posto in contatto negli ultimi anni con i grandi temi della storia del novecento attraverso lo sguardo filtrato del racconto.

Se ripercorriamo la storia del rapporto tra cinema e Shoah possiamo ritrovare le tracce della stessa dialettica che c'è tra la storia e la memoria. C'è una perfetta corrispondenza nei tempi e nelle modalità della rappresentazione filmica con la memoria nelle sue varie articolazioni. Il cinema non è stato, quindi, in generale, precursore critico o apripista ma ha perfettamente rappresentato i tempi in cui operava nell'elaborazione del lutto collettivo e della memoria della Shoah. E all'interno di quella cornice ha creato e stimolato il discorso pubblico, ha avuto un ruolo nella costruzione della memoria pubblica e di quella collettiva.

La storia della Shoah è anche la storia del suo racconto e delle rappresentazioni identitarie che i gruppi si sono dati, è la storia della costruzione della memoria. la narrazione della Shoah cambia a seconda dei vari momenti storici corrispondendo alle varie auto rappresentazioni dei gruppi o ai bisogni delle collettività. È un campo simbolico, terreno di scontro e di competizioni tra attori sociali diversi. Oggi tutti i paesi coinvolti nel genocidio ebraico e non solo quelli coinvolti direttamente, hanno una politica della memoria della Shoah, conservano i luoghi dello stermino commemorano la giornata della memoria e costruiscono musei e monumenti. Ogni

paese ha anche un suo cinema. Non è stato sempre così, nell'immediato dopoguerra il silenzio su Auschwitz era la regola e gli stessi sopravvissuti preferivano tacere. Il trauma doveva ancora essere elaborato. La storia narrata era quella degli Stati. Negli Stati Uniti il racconto era quello della democrazia vincente sui paesi delle dittature, nello stesso Stato d'Israele, dove l'ideologia vincente del sionismo che aveva creato uno stato nel deserto e con il duro lavoro era riuscito a liberarsi da una situazione anomala di senza terra, non c'era spazio per i sopravvissuti pur essendo quasi un terzo della popolazione. La presenza della Shoah nella mentalità collettiva di Israele ha avuto un momento di svolta con il processo Eichmann mandato in diretta alla radio israeliana.

La Shoah diventava una metafora di tutto quello che il popolo israeliano poteva imparare dalla tragedia del proprio popolo. Questo dolore quindi sembrava riuscire fuori dopo anni in cui il lutto era rimasto sospeso, nascosto, latente nella vitalità del nuovo Stato impegnato a combattere per la sopravvivenza. Così accadeva in Europa e negli Stati Uniti. Una rimozione collettiva e statuale di un passato difficile persino da pensare e immaginare. Il discorso pubblico e politico collegava direttamente la rinascita dello Stato ebraico ad un passato glorioso. Si creava così un salto storico con un vuoto non nominato. La Shoah semplicemente non era, era assente nella ricostruzione della storia e della memoria israeliana nei primi anni di vita dello Stato. E con la Shoah venivano cancellati duemila anni di vita ebraica, perché la storia poteva essere solo quella di un popolo, di una nazione e non di individui diasporici (cfr. Gurion, 1957). La storia voleva eroi e le vittime venivano occultate nel discorso pubblico. Il silenzio pubblico non risparmiava né l'Europa né gli Stati Uniti. Nel nostro paese occorreva dare spazio alla lotta partigiana, all'eroe della resistenza. "La deportazione razziale occupa oggi in seno alla memoria collettiva – è questo uno dei tanti paradossi di cui è ricca la storia – una posizione ben più grande di quella riservata alla deportazione politica, esattamente all'opposto di quanto avveniva nel dopoguerra quando, durante le commemorazioni ufficiali, la valorizzazione degli eroi – i

combattenti antifascisti – eclissava largamente l'attenzione portata alle vittime anonime. Per decenni i superstiti dell'Olocausto non furono ascoltati'' (Traverso, 2004, p. 24; Meghnagi, 2005). In Italia la storia esaltava i combattenti, la resistenza come base per poter costruire il futuro e la Shoah era inesistente e le stesse vittime preferivano lasciare alle spalle il loro vissuto forse anche nella paura di non essere creduti. La memoria dell'antifascismo era forte, ma nessuno ricordava la lotta contro la persecuzione antiebraica. La storia eroica della resistenza aveva reso opaca la memoria della Shoah. Nella dimensione collettiva ci sono sempre risvolti di potere nelle logiche del ricordo e dell'oblio. Si decide cosa va occultato e cosa va esaltato e commemorato. In Italia i conti si pensavano a posto, ma come sempre accade, rivengono fuori problematici e ineludibili. La Shoah è un trauma culturale, un luogo della memoria per l'identità ebraica. La riflessione sul significato di questa ferita nel cuore stesso della civiltà europea ha impegnato intellettuali che ne hanno fatto in parte anche una missione. Il discorso era spesso rivolto verso il futuro, nella costruzione dello Stato a livello politico e nella ridefinizione di un'identità e della coscienza delle nuove generazioni.

Il discorso non cambia nell'ambito cinematografico.

Le rappresentazioni più incisive appartengono agli ultimi 25 anni. E possiamo certamente distinguere due grandi, diversi approcci: quello americano e quello europeo. Ma entrambi sono stati il frutto di una lunga elaborazione collettiva e di un processo graduale. Hollywood ha riconosciuto la specificità ebraica della Shoah solo venti anni dopo la liberazione dai campi. Il tema affrontato ha infranto dei tabù, la rappresentazione aveva a che fare con delle esigenze etiche imprescindibili, e a volte è stato anche piegato ad esigenze politiche e ideologiche contingenti. La produzione sul tema della Shoah è diventata sterminata, possiamo trovare ormai varie migliaia di pellicole. I documentari sulla Shoah hanno senz'altro avuto un peso nella costruzione stessa della fiction vera e propria. Come nella ricostruzione della memoria collettiva della Shoah un punto di svolta è stato il processo Eichmann; infatti anche nel cinema

possiamo osservare una maggiore attenzione ed una elaborazione diversa del tema. Lo strumento sociologico nell'analisi dei film ci aiuterà al di là delle valutazioni artistiche a capire quali sono gli attori in gioco e comprendere le motivazioni profonde che hanno portato ad una determinata rappresentazione della Shoah, costruzioni cinematografiche che a loro volta hanno cadenzato e strutturato l'immaginario collettivo. Infatti la cultura cinematografica , con la sua grande diffusione popolare ha avuto il merito di allargare il discorso che si andava costruendo. Un allargamento popolare evita certamente il rischio dell'oblio ma il prezzo di banalizzazione e retorica può essere molto alto. *Holocaust*, la fiction televisiva uscita nel 1978 ha creato, per la forza della sua pervasività la dominante rappresentazione pubblica della Shoah (Shandler, 1999). Era la personalizzazione della tragedia che trasformava l'anonimato di un crimine in una storia da raccontare e con cui identificarsi attraverso lo schermo. Era costruita per far commuovere, ma era lontana dal favorire un'elaborazione della coscienza collettiva. Tuttavia suscitò, in forza del suo successo popolare, un grande dibattito pubblico, che sarebbe poi stato ripreso con l'uscita di *Schindler's List* di Spielberg. Ha innescato la polemica sull'americanizzazione della Shoah, cioè sul suo utilizzo da parte dell'industria culturale per scopi unicamente commerciali e non educativi ed etici. Ma fu proprio quel film ad innestare anche in Germania una discussione sulle colpe e sulle responsabilità dei padri. Arrivato nelle tranquille case tedesche impegnate nella ricostruzione, le trasforma in un luogo di domande e di risposte mute. Tuttavia, l'assistente di Spielberg anni dopo, sosteneva che con queste operazioni, un episodio della cultura europea entrava a far parte della cultura americana e del patrimonio popolare (Novick, 1999).

Era lo stesso clima culturale in cui una sopravvissuta diventava protagonista di un talk show televisivo dove avrebbe potuto reincontrare altri sopravvissuti insieme a suo fratello nella trasmissione condotta da Ralph Edwards del 27 maggio 1953. Una televisione intima, quella di *This is your life* dove i drammi quotidiani s'incrociavano con estrema disinvoltura con i drammi della storia. Man mano che il tema acquistava

dignità nel discorso pubblico europeo e negli Stati Uniti anche il cinema dopo la rimozione iniziale, dopo il silenzio che non voleva infrangere il non detto ha iniziato ad affrontare prima timidamente il tema e poi con una grande centralità e con un consolidamento che è assurto ormai a genere cinematografico. Questo processo ha visto diverse fasi, che pur con aspetti diversi negli Stati Uniti e in Europa, ha però delle caratteristiche comuni che lo hanno portato ad assolvere soprattutto una funzione narrativa o in alcuni casi di denuncia. Dopo il processo Eichmann il tentativo di comprensione e quindi di capacità di pensiero critico e autocritico si è andata sviluppando. L'intento non era solo quello di narrare una storia ma di creare identificazione come in *Jona che visse nella balena,* film del 1993 di Roberto Faenza, che risente del nuovo clima internazionale che ha consentito una ripresa di queste tematiche. Faenza pone al centro del film un bambino attingendo dalla storia scritta e vissuta dallo scienziato olandese Jona Oberski, *Anni d'Infanzia*. Il film non indugia in sentimentalismi estetici e spettacolarizzazioni e si snoda in un racconto che parte dalla felice vita familiare attraversa l'inferno dei campi, la perdita dei genitori e la nuova vita in una famiglia olandese che lo accoglie. Noi seguiamo la storia attraverso gli occhi increduli del bambino che si trasformano per sopravvivere a contatto con l'orrore. La morte è sempre presente nel film in maniera più forte che nel film di Roberto Benigni *La vita è bella*. Altri film hanno come protagonisti i bambini, tra tutti non si può non citare il film dell'ungherese Lajos Koltai *Senza destino*, presentato in molteplici festival del cinema in tutto il mondo. Anche questo è un film che parte da un libro, quello del Premio Nobel per la letteratura Imre Kertèsz, (che ha scritto anche la sceneggiatura del film) *Essere senza destino*. Nel film come nel libro il protagonista, da ingenuo, ironico e acuto adolescente diventa un adulto distrutto nel corpo e nella propria dignità umana. *Senza destino* rappresenta bene l'assenza di ogni speranza nella scena finale e nella cupezza della sua fotografia.

Quindi la storia della rappresentazione cinematografica della Shoah rispecchia l'evoluzione che nell'opinione pubblica e nella coscienza storica si è avuta dal

dopoguerra a oggi. Il cinema dunque ha costituito una grande opportunità e un ruolo centrale nella costruzione dell'opinione pubblica e della coscienza collettiva, ma non è stata esente da critiche fortissime e violente. La Shoah è diventata quindi secondo le critiche principali un oggetto commerciale, da promuovere e sfruttare in modo spettacolare, quindi il cinema avrebbe fatto un'operazione di banalizzazione, quindi un'operazione lontana da un'analisi critica e priva soprattutto di ogni significato. Il tema del rapporto tra cinema e Shoah riflette e investe molti degli ambiti che il discorso storico e sociologico ha affrontato e ancora oggi, in un dibattito più che mai vivo, continua ad analizzare. Il tema della banalizzazione che ha coinvolto spesso le commemorazioni o la costruzioni di luoghi della memoria prende nel cinema la forma della critica all'americanizzazione della Shoah. In una polarità che a volte risulta assai schematica e che non vede invece nella differenza di approcci, aspetti diversi di uno stesso tentativo di riesame del passato, la critica ha spesso visto l'opposizione tra *Schindler's List* di Steven Spielberg del 1993 e *Shoah* di Claude Lanzmann del 1985 (Elsaeeser, 1996, pp. 145-183).[36] Il dibattito e lo scontro intorno a questi due film riproduce e riflette la più ampia discussione e polemica culturale su cosa significhi rappresentare o non rappresentare la Shoah[37].

Salutato da Pierre Vidal Naquet come la sintesi tra storia e arte, il film di Lanzmann concentra la sua attenzione per tutta la durata del film sulle camere a gas. Forse per questo, Lanzmann rifiuta di usare materiale d'archivio nel suo film e non solo come risposta a Faurisson o ad altri negazionisti. In questo connubio perfetto tra tensione artistica e documento storico, Shoah abolisce "ogni distanza tra il presente e il passato, consentendo di rivivere la storia" (Sessi, 1988, p. 52). La polemica tra due visioni, apparentemente contrapposte è stata innestata dallo stesso Lanzmann quando all'uscita del film di Spielberg scrisse sulle pagine di *Le Monde*: "En voyant *La Liste de Schindler*, j'ai retrouvé ce que j'avais éprouvé en voyant le feuilleton *Holocauste*.

[36] Un'interessante e ricca rielaborazione critica di questa posizione la troviamo in Minuz (2010).
[37] Lo stesso Lanzmann (1994a) scrive un articolo su Spielberg dal titolo "Why Spielberg has distorted the truth".

Transgresser ou trivialiser, ici c'est pareil : le feuilleton ou le film hollywoodien transgressent parce qu'ils «trivialisent», abolissant ainsi le caractère unique de l'Holocauste (Lanzmann, 1994b).[38] D'altronde, dopo una proiezione del film Shoah dove la gente abbandonava la sala, Spielberg decise di raccontare l'Olocausto. "Ho pensato che se la gente se ne fregava così apertamente dell'Olocausto glielo avrei raccontato io l'Olocausto" (Cavina e Polaa, 1995). Una frattura dunque tra America e Europa, la visione manichea e la retorica di Hollywood da una parte e la frammentazione e l'antiretorica dall'altra. Spielberg e Lanzmann si sono trovati in un curioso gioco di specchi, a difendere entrambi il proprio film fino a farne quasi "un monumento". La dimensione di questa discussione non ha certo aiutato il lavoro critico e l'interpretazione. La discussione su *Schindler's List* che proseguiva idealmente quella su *Holocaust*, metteva al centro la stessa possibilità di creare film, di rappresentare la Shoah. Tuttavia, nonostante le apparenti continuità di quella contrapposizione il film di Spielberg si tiene ben lontano da una spettacolare strategia di marketing, un'assenza che colloca immediatamente, il film, anche agli occhi della critica fuori dall'area commerciale. La rilevanza del film di Spielberg consiste soprattutto nell'essere diventato discorso pubblico, di essere riuscito ad occupare la scena della sfera pubblica per diventare discorso oltre che un prodotto autonomo. Infatti più che studiosi di cinema saranno intellettuali di altra estrazione ad intervenire polemicamente o meno sul film e intor no alle problematiche aperte dal film. *Schindler's List* è diventato, anche grazie alla discussione che ha suscitato, esso stesso memoria (Minuz, 2010). Ma gli attacchi non mancavano, diretti soprattutto, alla confusione tra documento storico e finzione del film, ma la polemica era anche contro Hollywood in generale, contro l'industria culturale, considerata in una visione piatta e fuorviante, come totalitaria e nazista. Ma la polemica veniva da lontano e certo non aiutava a comprendere nei suoi reali processi storici, né il nazismo, né i meccanismi della società di massa. Rispetto alle polemiche Spielberg difende il suo film, come un

[38] Vedi anche http://www.univ-conventionnelle.com/Une-representation-impossible_a213.html.

film realistico che aveva attinto in maniera fedele dai documentari. Quasi rendendosi conto degli errori di Hollywood, ma di *Holocaust* in particolare il film adotta il bianco e nero a riflettere l'assenza di colori dell'universo concentrazionario. I primi a superare l'impasse di una contrapposizione tra *Shoah* e *Schindler's List* sono Thomas Elsaesser e Miriam Hansen. Elsaesser mette in evidenza come l'opposizione al film fa un tutt'uno con l'antiamericanismo che arriva ad occultare persino il ruolo avuto nella storia europea dagli Stati Uniti e tutto questo si può inscrivere nella "differenza genetica" tra il cinema europeo e quello di Hollywood. Basti pensare in questo senso come il film *Heimat* di Reitz[39] si sia programmaticamente posto come l'anti *Holocaust*, come la risposta europea al film di Hollywood. Anche per Hansen (1997) la riflessione fa perno anche sullo sguardo che gli intellettuali hanno sul film e sul suo successo commerciale, sull'imporsi nel discorso pubblico e sul diventare patrimonio comune. Il dibattito riprende quindi antiche diatribe sull'atteggiamento degli intellettuali verso la cultura di massa, anche quando si è in presenza di una ricerca stilistica che si distacca dai colossal hollywoodiani. Non a caso Hansen parla di modernismo popolare quando osserva la ricezione del film di Lanzmann negli Stati Uniti a confronto con quello di Spielberg. Entrambi sono stati apprezzati "con termini iperbolici". *Shoah e Schindler's List* occupano nella sfera pubblica due spazi differenti e in qualche modo complementari. Il primo si interroga e ci interroga sulle camere a gas, sulla inspiegabilità di quelle morti e su quell'abisso "indicibile" cercandone le tracce e le testimonianze umane. Il secondo è concentrato sui "salvati", su coloro che ce l'hanno fatta a sfuggire all'orrore di quella morte, lasciando aperta così la porta della speranza umana. La morte e i sopravvissuti sono così le due sponde intorno alle quali si costruisce la memoria della Shoah, il piano cognitivo con le sue domande sui perché della storia non si contrappone ma s'integra con quello emotivo proiettato verso il futuro. La speranza di Spielberg insieme alle domande di Lanzmann costruiscono, memoria collettiva e memoria critica. L'accesa discussione della critica,

[39] Un'acuta analisi del film in Jedlowsky (2009).

del pubblico e degli stessi operatori del cinema non ha riguardato solo il contrasto tra Hollywood e il cinema europeo, tra la rappresentabilità e l'indicibilità di Auschiwitz, tra l'arte e la diffusione commerciale, ma ha in realtà riguardato uno scontro che possiamo definire di politica culturale e di politica della memoria. Tutti i contrasti a ben vedere sono meno netti di quello che appare a prima vista e riguardano piani diversi del racconto anche quando si attengono solo al discorso artistico e stilistico. Un'analisi sociologica dei film, del loro spazio nella sfera pubblica ci rivela molto dell'identità e della costruzione della memoria in un dato contesto storico, nazionale e transnazionale.

Parallelamente alla proliferazione di film, (in particolare dopo *Schindler's List*) documentari e fiction televisive sulla Shoah anche la critica soprattutto negli Stati Uniti ha dedicato un gran numero di studi sulla Shoah e la sua rappresentazione cinematografica fino ad arrivare al 2004 con l'opera collettiva a cura di Picart The Holocaust Film Sourcebook, o alla possibilità di consultare on line grazie al " Fritz Bauer Institute di Francoforte un dizionario molto ampio con un catalogo di migliaia di film tra cui anche il materiale documentario antisemita uscito prima della fine della guerra (Picart, 2004). Il percorso filmico come quello storico e filosofico (tranne alcune eccezioni) segue quindi la linea che passa dal silenzio traumatico sulla Shoah alla rielaborazione del lutto fino ad arrivare alla istituzionalizzazione della memoria accompagnata dalla proliferazione di film, documentari e sceneggiati sulla Shoah. Se il processo Eichmann (soprattutto in Israele) è stato un momento di svolta nell'elaborazione collettiva della memoria nel cinema ci sono stati film ugualmente significativi, di grande portata simbolica. Ma solo dopo diversi anni sarà proprio il processo Eichmann ad essere messo in scena attraverso il lavoro di recupero e taglio dei documentari filmati nell'aula. Il regista israeliano Eyal Sivan partendo dalle analisi di Hannah Arendt ricostruisce con pezzi del processo la figura del criminale moderno, come recita il sottotitolo del film *lo specialista*. Proprio grazie a questo profilo

anonimo, che nega le proprie dirette responsabilità nello sterminio, e sostiene di aver solo eseguito degli ordini il regista mette in luce il regime totalitario.

I filmati di guerra avevano avuto un ruolo molto importante nel processo di Norimberga, usati come prova i filmati entrano per la prima volta nelle aule di un tribunale. Accanto a questi documentari iniziano ben presto a fare la loro comparsa negli Stati Uniti una serie di film con intento didattico o propagandistico. I documentari che più crudamente testimoniavano la realtà dei campi di sterminio ben presto scomparivano per la violenza delle loro immagini. In Italia, primo a uscire nel 1947, probabilmente non a caso, è un film che ripropone alcuni stereotipi sulla figura dell'ebreo condannato nei secoli ad errare per una colpa originaria. *L'ebreo errante* di Goffredo Alessandrini è un film che ha quindi un forte significato metaforico, in cui elementi "mitici" convivono in un modo alquanto forzato con l'irrompere della storia della persecuzione ebraica. La Shoah null'altro sarebbe in questo film se non la colpa originaria dell'ebreo che può comunque riscattare con il messaggio cristiano. Stupisce, ma forse non troppo che nell'immediato dopoguerra un film possa riproporre uno dei cliché del peggiore antigiudaismo tradizionale. In Italia dobbiamo arrivare agli anni sessanta con due film italiani che comunque possiamo considerare sporadici, *L'oro di Roma* di *Lizzani* del 1961 e *Kapò* di Pontecorvo del 1960. Sono due pellicole che tentano in modi diversi di affrontare direttamente il tema della Shoah e di mettere al centro, nel caso del film di Lizzani la responsabilità italiana della deportazione. Non è solo questione che riguarda la Germania, come la rimozione collettiva spingeva a far credere, ma anche l'Italia. I rastrellamenti, le persecuzione e anche i campi in territorio italiano erano sullo sfondo rispetto alle responsabilità dei nazisti. Solo nel 1970 con *Il giardino dei Finzi Contini,* Vittorio De Sica adattando il romanzo di Bassani, pone al centro le leggi razziali in Italia e la paura della deportazione

In Germania, nonostante si parli già nel dopoguerra di "superamento del passato", i primi film che parlano di Shoah non affrontano direttamente il problema ebraico. Nel 1946 esce un film prodotto dalle due Germanie che ebbe un certo successo di

pubblico. *Gli assassini sono tra noi* di Wolfang Staudte narra la storia di un chirurgo militare che scopre le atrocità commesse da un suo superiore. La tragedia ebraica rimane sullo sfondo e non è direttamente affrontata. Un film che avrà poca circolazione, limitata soprattutto a un pubblico ebraico è *La strada è lunga* di Fredersdorf Herbert del 1947, un film in cui la realtà concetrazionaria viene affrontata direttamente. Sarà solo agli inizi degli anni sessanta che i cineasti tedeschi inseriscono la riflessione sul passato e la sua elaborazione come uno dei punti focali del loro programma e del loro lavoro. Come dichiarava Edgar Reitz, il regista di *Heimat*: "eravamo una nuova generazione nata dopo il nazismo, antinazista per convinzione e non per opportunismo".

La Polonia, dove c'erano la maggior parte dei campi, fin dal 1948 abbiamo film che affrontano direttamente la Shoah (Gaetani, 2008, p. 82 e sgg.). Wanda Jakubowska, sopravvissuta di Auschwitz, ambienta in questo campo tutto il film e tenta per la prima volta di rappresentare la Shoah premettendo però nella didascalia iniziale che la storia rappresenta solo un piccolo frammento di verità. Usa spesso un simbolismo semplice facile da identificare, e cerca di far capire il dissolvimento dell'integrità dell'essere umano. Il film si divide in due parti, una con caratteristiche documentarie e l'altra con una trama che ha come sfondo l'organizzazione della resistenza di un gruppo di donne. In ogni modo, tutto il film si concentra su Auschwitz, sul campo più che sui suoi personaggi.

In Francia abbiamo la quasi totale assenza del tema tranne che per l'eccezione del film che è diventato un punto di riferimento per la cinematografia mondiale.

La metamorfosi profonda della rappresentazione della Shoah non è priva di ambiguità e si inserisce in un vuoto identitario e in una "ricerca di un'apparente conciliazione che confonde". Il trauma culturale ha bisogno di tempo per essere compreso, analizzato ed elaborato. È una vera e propria "battaglia di significati"-come è stata definita da Alexander (2006), che si gioca nel discorso pubblico amplificato oggi dai mezzi di comunicazione di massa e dal cinema in particolare. La Shoah era un

capitolo della tragedia della seconda guerra mondiale, solo successivamente il trauma culturale viene messo in evidenza da molteplici mediazioni e modalità di rappresentazioni e narrazioni diverse. Quindi il cinema ha ignorato il tema nell'immediato dopoguerra, lo ha ripreso negli anni sessanta e lo ha imposto prepotentemente in quella che possiamo definire come l'epoca della testimonianza, in cui l'Olocausto diventa parte imprescindibile della storia europea.

Bibliografia

Alexander, J. (2006). *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*. Bologna: Il Mulino.

Elsaeeser, T. (1996). Subject Positions, Speacking Positions: From "Holocaust", Our Hitler, and "Heimat" to "Shoah" and "Schindler's List". In V. Sobchack (a cura di), *The Persistence of history: Cinema, Television and The Modern Event* (pp. 145-183). New York: Routledge.

Cavina, M. T. e La Polaa, F. (a cura di) (1995). *Spielberg su Spielberg*. Torino: Lindau,

Gaetani, C. (2006). *Il cinema e la Shoah.* Genova: Le Mani.

Gurion, B. (1957). Concetti e valori, in "Hazut", III, p.11,(in ebraico) citato in In I. Zertal, *Israelel e la Shoah. La nazione e il culto della tragedia* (pp. 96-97). Torino: Einaudi.

Hansen, M.B. (1997). "Schindler's List is not *Shoah*. Second Commandment, Popular Modernism, and public memory. In Y. Loshitzky, *Criticle perspectives on Schindler's List* (p.79), Bloomington: Indiana University press.

Jedlowsky, P. (2009). *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*. Torino: Bollati Boringhieri.

Lanzmann, C (1994a). Why Spielberg has distorted the truth. *Guardian Weekly*, 9 aprile 1994.

Lanzmann, C. (1994b). Holocauste, la représentation impossibile. *Le Monde*, 3 marzo, 1994.

Meghnagi, D. (2005). *Ricomporre l'infranto. L'esperienza dei sopravvissuti alla Shoah*. Venezia: Marsilio.

Minuz, A. (2010). *La Shoah e la cultura visuale*. Roma: Bulzoni.

Novick, P. (1999). *The Holocaust in American Life*. New York: Mariner.

Sessi, F. (1988). Attorno ad un capolavoro. Annotazione su Shoah di Claude Lanzmann. In F. Monicelli e C. Saletti (a cura di), *Il racconto della catastrofe- il cinema di fronte ad Auschwitz* (pp. 51-57) Verona: Cierre.

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

Shandler, J. (1999). *While America Watches: Televising the Holocaust*. Oxford: Oxford University Press.

Traverso, E. (2004). *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*. Bologna: Il Mulino.