

Dal teatro al cinema: la rappresentazione del Lager nazista nel passaggio dal testo teatrale *Il vicario* (1963) di Rolf Hochhuth al suo adattamento cinematografico *Amen.* (2002) di Costa-Gavras

From Theatre to Cinema: The Representation of the Nazi Lager in the Transition from the Play *The Deputy* (1963) by Rolf Hochhuth to Its Film Adaptation *Amen.* (2002) by Costa-Gavras

ANDREA GRASSI

Université de Franche-Comté

andrea.grassi@univ-fcomte.fr

Parole chiave

Auschwitz; Belzec;
irrappresentabile;
Shoah; Hochhuth;
Vicario; Costa-
Gavras.

Keywords

Auschwitz; Belzec;
unrepresentable;
Shoah; Hochhuth;
Deputy; Costa-
Gavras.

Amen., film del 2002 di Costa-Gavras, è l'adattamento cinematografico della celebre opera teatrale *Il vicario* (1963) di Rolf Hochhuth. Nel complesso, l'opera di Costa-Gavras è molto fedele al testo originale di Hochhuth: la trama è rispettata, i personaggi gli stessi. Di conseguenza, se con il seguente studio abbiamo scelto di focalizzare la nostra attenzione sul passaggio del testo di Hochhuth dalla scena allo schermo è in virtù di un dettaglio puramente estetico: in particolare, ci riferiamo a quelle poche scene in cui, tanto nella pièce che nel film, l'azione drammatica si sposta improvvisamente all'interno di un campo di sterminio nazista. Ora, come rappresentare lo sterminio, il *Lager*, su una scena teatrale? E come farlo, invece, al cinema? Rispetto al modo in cui Hochhuth, a teatro, e quindi attingendo eventualmente più al simbolico che alla verosimiglianza scenica, ha potuto immaginare di mostrare l'orrore, con quali soluzioni di continuità o di rottura intervenire al contrario al cinema?

Amen. (2002), by Costa-Gavras, is the film adaptation of the famous play *The Deputy* (1963), by Rolf Hochhuth. In general, Costa-Gavras' work is very faithful to Hochhuth's original text: the intrigue is respected, same as the characters. Therefore, if we have chosen, with the following study, to focus our attention on the passage of Hochhuth's text from the stage to the screen, it is in virtue of a purely aesthetic detail: in particular, we refer to those few scenes in which, both in the play and in the film, the dramatic action suddenly shifts to the interior of a Nazi extermination camp. So, how to represent the extermination, the *Lager*, on a theatrical stage? And how to do it, instead, on the screen? Given the way in which in theatre, possibly drawing more on the symbolic than on scenic verisimilitude, Hochhuth was able to dramatize horror, what solutions of continuity or rupture should be adopted, on the contrary, in cinema?

Fatta eccezione per qualche grande classico della drammaturgia, è abbastanza inusuale trovare dei film tratti da testi teatrali. Non che il cinema, ben inteso, sia del tutto indifferente alle mode e alle logiche rappresentative del teatro: si pensi, a tal proposito, all'avvento della tecnologia 3D, la quale, per un tipo di arte così naturalmente refrattaria alla partecipazione attiva del pubblico come lo è il cinema, costituisce un punto di compromesso molto vicino al teatro. Ciononostante, è altrettanto indiscutibile che le aspettative figurative che sottendono generalmente la nascita di una sceneggiatura cinematografica siano in realtà molto lontane da quelle proprie di un testo teatrale. In un film, infatti, al di là di alcune problematiche relative all'etica delle immagini proposte, il fatto di *mostrare* è qualcosa di tecnicamente sempre possibile. Ciò è permesso, in primo luogo, dai numerosi effetti speciali – accompagnati, per esempio, da tecniche come quella del campo-controcampo e della soggettiva, piuttosto che dall'utilizzo del carrello o di lunghi piani-sequenza in movimento. Senza contare, inoltre, l'importanza del montaggio, che è uno strumento in grado di offrire ad ogni regista la possibilità di cambiare rapidamente il tempo e lo spazio dell'azione drammatici, dando così grande libertà di movimento ai personaggi, nonché un respiro molto ampio alla storia in quanto tale. Al contrario, il teatro, che è un mezzo espressivo interamente basato sull'immediatezza del confronto tra attore e spettatore, è stato fin dalle sue origini portato a configurarsi come uno spazio più di critica che di cronaca: vale a dire, come uno spazio il cui potere d'illusione dipendesse più dalla forza comunicativa della parola (dialogo o *récit*) che dalla ricerca dell'immagine verosimile. Una questione come quella della rappresentazione scenica della violenza, per non fare che l'esempio forse più emblematico, resta infatti ancora oggi un vero e proprio tabù per il teatro. E ciò, a tal punto che, volendo trovare un punto di raccordo tra la drammaturgia greca classica, quella romantica di autori come Racine e Kleist, fino ad arrivare a tutta la corrente, oggi dominante, del cosiddetto «Teatro di narrazione», esso sembra di fatto risiedere – come avrebbe detto Roland Barthes – nel motivo dell'«Anti-Camera» (1963: 16): ovvero, la scena teatrale alla stregua di uno spazio-soglia, in cui i personaggi/attori raccontano di una *praxis* che si è invece svolta altrove.

Tali considerazioni, ne siamo coscienti, sono di carattere generale. Pertanto, obiettivo del seguente studio sarà quello di illustrarle tramite l'aiuto di un esempio concreto, basato sul confronto diretto tra alcune scene di *Il vicario* (1963), testo drammatico in cinque atti di Rolf Hochhuth, con altre tratte dal suo adattamento cinematografico successivo, *Amen.*, ad opera del regista greco Costa-Gavras.

A livello di trama, a dire il vero, queste due opere si somigliano molto, cosicché risulta abbastanza agevole riconoscere nella seconda un riadattamento della prima. Tanto nell'una che nell'altra, quindi, la storia – ispirata peraltro da fatti reali – ruota più o meno attorno ai due stessi personaggi, che sono, in ordine di apparizione: 1) Kurt Gerstein, un ingegnere delle *Waffen-SS*, ma pentito del suo ruolo, dopo esser stato testimone del funzionamento delle camere a gas nel campo di sterminio di Belzec (Polonia); 2) Riccardo Fontana, un giovane prete cattolico di Roma il quale, avendo provato invano a risvegliare la coscienza delle gerarchie vaticane in merito alla questione dello sterminio degli ebrei, finirà per sacrificare la sua stessa vita ad Auschwitz. Da un lato, è vero che l'opera teatrale, in cui questi due personaggi si dividono in modo più equo la scena, si sofferma con più forza sul motivo del silenzio da parte di Papa Pio XII, mentre il film, privilegiando fin dall'inizio mettere l'accento sulle tappe della *conversione* di Gerstein, permette allo spettatore di addentrarsi maggiormente all'interno dei meandri della macchina burocratica/ideologica del Reich. Premesso ciò, tuttavia, è innegabile che la sintonia tra le due opere sia costante, la qual cosa è peraltro ben dimostrata anche dal

fatto che la gran parte degli interventi di Costa-Gavras sul testo originale di Hochhuth sia consistita fondamentalmente nel ridurre battute di dialogo – se non addirittura nel tagliarle in certi casi –, ma non certo nell’inventare nuovi personaggi.

Trama a parte, dunque, se abbiamo scelto di focalizzare la nostra attenzione sul passaggio del testo di Hochhuth dalla scena allo schermo è in virtù di un dettaglio puramente estetico: un dettaglio relativo soltanto a poche scene, ma già più che sintomatico, a nostro avviso, di come un drammaturgo e un cineasta, pur auspicando entrambi un certo approccio figurativo, ragionino in realtà secondo ipotesi di lavoro molto diverse tra loro. Nel caso specifico, ci riferiamo a quelle poche scene in cui, tanto nella pièce (Hochhuth) che nel film (Costa-Gavras), l’azione drammatica si sposta all’interno di un campo di sterminio nazista. Qui, di conseguenza, il cuore della questione: rispetto al modo in cui un autore teatrale, attingendo eventualmente più al simbolico che alla verosimiglianza scenica, può immaginare di trasmettere l’orrore di una simile sequenza, con quali soluzioni di continuità o di rottura un cineasta dovrebbe invece intervenire? Come poter mostrare lo sterminio a teatro? E come, al contrario, al cinema?

Sia per Hochhuth che per Costa-Gavras, all’inizio, la sfida era più o meno la stessa, dal momento che l’orrore quotidiano di un luogo come un campo di sterminio sembra conservare in sé qualcosa di profondamente contrario al concetto medesimo di rappresentazione (artistica). E uguale, significativamente, è stata anche la conclusione a cui entrambi gli artisti sono arrivati, nel senso che nessuno dei due, ad esempio, ha mai spinto l’azione drammatica all’interno di una camera a gas, né ha mostrato scene di tortura e di violenza esplicite. Nel mezzo, tuttavia, vedremo che le strade seguite da Hochhuth e Costa-Gavras sono state concettualmente molto diverse, a seconda delle possibilità tecniche e delle peculiarità dei due mezzi espressivi (teatro e cinema) di loro riferimento. Per Hochhuth, infatti, ancor prima di capire come rappresentare teatralmente un *Lager*¹, il problema era legato a come portare in scena la situazione violenta in quanto tale, considerato che l’immanenza del teatro – per le ragioni sottolineate precedentemente – non sembrerebbe certo essere il veicolo più ideale a tal fine. Mentre per Costa-Gavras, il quale disponeva, al cinema, di una quantità di strumenti tecnici potenzialmente maggiore per poter creare l’illusione (della verosimiglianza), il problema era inverso, ed era semmai quello, in altre parole, di evitare il feticismo e un’eccessiva spettacolarizzazione delle immagini – dietro cui entrambi i fenomeni, in relazione allo sterminio, potrebbe sempre celarsi un voyeurismo particolarmente immorale.

Per rispettare l’ordine cronologico, inizieremo le nostre riflessioni prendendo in considerazione il testo teatrale di Hochhuth. Tale scelta, peraltro, rifletterà anche ragioni di chiarezza espositiva, tenuto conto che il film di Costa-Gavras ne è l’adattamento cinematografico successivo.

¹ Nel seguente studio, il lettore non potrà fare a meno di notare la continua alternanza di termini come «*Lager*» e «campo di sterminio». Senza entrare eccessivamente nel dettaglio, limitiamoci a precisare che, laddove verrà utilizzata l’espressione di «*Lager*», la nostra idea sarà sempre quella di accennare all’universo concentrazionario nella sua complessità: non solo ai «campi di sterminio», insomma, ma anche ai «campi di concentramento», ai «campi di lavoro» e ai «campi di smistamento». Ogniquale volta parleremo di «campo di sterminio», invece, sarà per riferirsi più particolarmente a quella sotto-categoria di *Lager* la cui funzione primaria era quella dell’annientamento dei deportati. Cosa distingue un «campo di concentramento» da uno di «sterminio»? La presenza di camere a gas all’interno del loro perimetro, ad esempio, è il fattore discriminante per eccellenza.

Il teatro alla prova del *Lager*: il paradigma pionieristico di Hochhuth

In virtù della natura estremamente violenta di un evento come la Shoah, non deve stupire che il teatro abbia sempre preferito avvicinarsi alla sua rappresentazione scenica con enorme discrezione. Robert Skloot, tra i primi, nel 1982, a tracciare un bilancio esaustivo sul «Teatro dell'Olocausto» (1982: 17), accennava già allora al «dilemma» (17) che tormentava i drammaturghi del dopoguerra, presi tra il desiderio di adottare un approccio realistico nei confronti dello sterminio e l'impossibilità di portarlo in scena in modo verosimile:

The playwrights must decide what picture of the world of the Holocaust is to be visually presented [...]. But since the world of the ghettos and concentration camps is impossible to duplicate on the stage, the writer of the Holocaust is caught in a dilemma: how to give stage images their full burden of meaning without making them unrecognizable through abstraction or untruthful through replication. In reaction to just this situation, criticism of the Theatre of the Holocaust often makes two opposite arguments: that a realistic approach is a falsification of the subject and that an abstract approach is a betrayal of it. (17)

Il che è già di per sé sufficiente, concentrandoci questa volta più particolarmente sui drammi ambientati ad Auschwitz o in altri campi di sterminio, a giustificare il relativo ritardo delle loro prime messinscene. Seguendo infatti le parole di Edward Isser:

Death camp dramas are those works that attempt to represent the unimaginable process of mechanized extermination. They are the rarest and, without exception, the most problematic type of plays in the subgenre of Holocaust drama. [...] In the 1950s no playwright dared to represent a killing center on the stage. In the 1960s, however, three important European works provided paradigmatic models for future Anglo-American representations: Jerzy Grotowski's *Akropolis*, Rolf Hochhuth's *The Deputy*, and Charlotte Delbo's *Who will Carry the Word*. (1997: 24-25)

Isser colloca qui le opere di Delbo, Grotowski e Hochhuth come il vero punto di partenza dei «drammi dei campi di sterminio» («Death camp dramas»), sottolineando indirettamente il ruolo che il Processo Eichmann – il processo al burocrate nazista si svolse a Gerusalemme nel 1961 – avrebbe poi avuto nel rilanciare il tema della *questione ebraica* nel mondo occidentale². Detto ciò, la prima cosa che colpisce quando si constata, con Isser, la rarità dei «drammi dei campi di sterminio» e il ritardo delle loro prime messinscene, è la complessità del dibattito critico che queste opere hanno ogni volta generato nel panorama teatrale. Del resto, prove ne è che, fin dalla prima metà degli anni Sessanta, è quasi impossibile trovare un drammaturgo che non abbia deliberatamente cercato, anche solo a titolo di giustificazione, di accompagnare il suo «dramma del campo di sterminio» con un apparato critico parallelo (interviste, seminari, manifesti teatrali, ecc.) volto ad illustrare in modo più chiaro le sue scelte estetiche.

Siamo consapevoli che il tema della rarità dei «drammi» teatrali sui campi di sterminio meriterebbe ulteriore approfondimento. Non abbiamo il tempo di farlo in questa sede e, d'altronde, non è questo l'argomento principale del seguente paragrafo, dedicato invece alla sola analisi dell'approccio figurativo (di un campo di sterminio) da parte di Hochhuth in *Il*

² Per ulteriori approfondimenti in merito a questa questione, non possiamo che consigliare la lettura dell'opera *Le moment Eichmann* (2016), coordinata da Sylvie Lindeperg e Annette Wiewiorka.

vicario. Al contrario, se abbiamo ritenuto fondamentale aprire questo paragrafo riportando le tesi di Skloot e di Isser, è perché esse ci forniscono una rapida panoramica del quadro teatrale entro cui lo stesso Hochhuth – lui più di chiunque altro, in quanto uno dei pionieri del cosiddetto «dramma del campo di sterminio» – si sia di fatto ritrovato ad agire. Da un lato, infatti, esse ci permettono di afferrare immediatamente la problematica maggiore legata ad un tale tipo di approccio figurativo: il rischio di tradire la vera natura dell'evento genocidario, e quindi, in qualche modo, di falsificarlo. Mentre dall'altro lato, in conseguenza del fatto che i «drammi del campo di sterminio» non si sono certo fermati ad autori come Delbo, Grotowski e Hochhuth, esse lasciano altresì intravedere la volontà da parte del teatro di non sottrarsi ad un tale sfida estetica – il cui rifiuto, per questa forma d'arte, sarebbe stato invece indicativo della presenza di un tabù rappresentativo.

Questi due elementi, sintetizzabili dunque nel timore di tradire la natura profonda dell'evento e, parallelamente, nel dovere di portarlo in scena *malgré tout*, per non cedere al tabù, attraverseranno da parte a parte anche il testo di Hochhuth, a tal punto – come vedremo in seguito – da essere addirittura tematizzati dallo stesso autore nelle note di regia del suo testo teatrale. Tuttavia, ancor prima di esaminare il modo in cui Hochhuth abbia immaginato di portare in scena un campo di sterminio, ripercorriamo velocemente la trama della pièce. Ciò risulterà tanto più utile, infatti, in quanto il passaggio di *setting* all'interno del campo (Auschwitz), nel testo di Hochhuth, avverrà in un punto molto preciso e delicato della storia, ossia alla conclusione, nel quinto atto, laddove si accumulerà altresì la maggiore tensione drammatica.

Il vicario debutta, per così dire, *in medias res*, con Gerstein che è già stato al campo di sterminio di Belzec e che, di ritorno in Germania, inizia a muovere i primi passi per informare il Nunzio Apostolico in carica a Berlino a proposito di ciò che ha «visto» (Hochhuth, 1964: 46) in Polonia. Ottenuto un ricevimento, l'accoglienza da parte del Nunzio è piuttosto fredda, anche perché l'uniforme delle SS indossata da Gerstein fa temere al primo una provocazione nazista. Ciononostante, tra i partecipanti al colloquio, c'è anche un giovane prete italiano, Riccardo Fontana, che crede a Gerstein e che di conseguenza, all'insaputa del Nunzio, si propone di trasmettere il suo messaggio alla Santa Sede di Roma.

Il primo atto («La missione») si svolge dunque interamente a Berlino, e mette altresì in scena qualche sequenza in cui ritroviamo Gerstein immischiato in una serie di conversazioni con membri di spicco del Reich, tra i quali addirittura Eichmann. Tra i vari temi di discussione, il principale è ancora una volta quello inerente alle nuove tecniche sperimentate nei campi di sterminio per gasare i deportati – anche se qui è il punto di vista dei carnefici che viene ascoltato. Ad ogni modo, quel che è interessante notare fin da questo primo atto, dal dialogo di Gerstein con il Nunzio e Fontana fino a quello con Eichmann e le altre SS, è che il campo di sterminio, benché sempre *off stage*, si viene subito a configurare come il vero protagonista della pièce. Tutti i personaggi ne parlano, nello stesso modo in cui, quale una sorta di personaggio-zero della storia, esso permette di manifestare le loro divisioni psicologiche e morali. Inoltre, così facendo, è come se Hochhuth instaurasse sottilmente nel pubblico qualcosa come un'attesa, una suspense: l'attesa di vedere (il campo di sterminio), per poter mettere alla prova i vari *révélés* ascoltati.

Nel secondo («La campana di San Pietro»), nel terzo («Le prove») e nel quarto atto («Il grande rifiuto»), il *setting* della pièce si sposta invece da Berlino a Roma. Il *setting* cambia, ma il paradigma narrativo no: dimodoché, fatta eccezione per il terzo atto – in cui Hochhuth drammatizza essenzialmente il rastrellamento occorso ad una famiglia ebrea nel ghetto di Roma

–, sono ancora la riflessione, il dialogo e il *logos* a prendere largamente il sopravvento su tutto il resto. Nel secondo atto, ad esempio, la trama ruota intorno a Fontana, che vediamo infatti in procinto di comunicare il messaggio di Gerstein a suo padre e un altro sacerdote, entrambi molto vicini al Papa. Mentre nel quarto atto – che valse molte critiche allo stesso Hochhuth da parte del Vaticano³ –, al centro della scena troviamo addirittura il Papa, Pio XII. Da un lato, abbiamo Fontana e suo padre che insistono affinché il vicario di Cristo rilasci una dichiarazione pubblica contro la «Soluzione finale». Dall'altro, invece, troviamo tutto il realismo politico del Vaticano, che vede al contrario in Hitler un possibile alleato contro i bolscevichi. La delusione di Fontana per il silenzio di Pio XII è enorme, ed è in questo preciso contesto, ossia alla fine del quarto atto, che il giovane prete inizia a meditare di accompagnare un gruppo di ebrei di Roma nei campi di sterminio, ad Auschwitz nel caso specifico, per condividerne il destino.

Questo, a grandi linee, è il riassunto dei primi quattro atti della pièce. Fin dall'inizio, come detto, il centro di gravità della pièce è il campo di sterminio: questo, in altre parole, è l'oggetto di interesse dei discorsi di tutti i personaggi – benché pochi di loro, in realtà, lo abbiano visto. Ma una volta giunti a questo punto della storia, come proseguire? Seguire Fontana nel suo martirio ad Auschwitz, fin dentro Auschwitz, oppure raccontarlo tramite il *récit* di un altro personaggio, con il *logos*, da un salotto di Roma o di Berlino?

È facile intuire che per una pièce come *Il vicario*, molto vicina a quel filone del «Teatro documentario» molto in voga ad inizio degli anni '60, tale questione ne riprendesse ugualmente un'altra, questa volta di natura prima di tutto storica. Qui, infatti, è d'obbligo il confronto con un'altra pièce su Auschwitz molto famosa, anch'essa rientrante nel filone del «Teatro documentario»: *L'istruttoria* (1965) di Peter Weiss. In questa pièce, costruita interamente su una parte delle vere deposizioni registrate durante i processi di Francoforte del 1963 ai danni di 22 imputati nazisti, il disegno del drammaturgo tedesco era anzitutto quello di elaborare una forma drammatica efficace per portare in scena l'archivio, il documento storico, nel modo più oggettivo possibile. Nel «Teatro documentario», almeno teoricamente, l'imprecisione e l'invenzione» (Weiss, 1968: 374) dovevano essere fin da subito escluse, come del resto precisava lo stesso Weiss nelle sue *Notizen zum dokumentarischen Theater (Note sul Teatro documentario, 1968)*⁴. E così di seguito, dunque, per i luoghi, ovvero per il *setting*, per la scelta delle ambientazioni drammatiche: d'altra parte, se Weiss, con *L'istruttoria*, una pièce su Auschwitz, ha optato per sviluppare la trama interamente in un tribunale e non all'interno del campo polacco durante lo sterminio, è perché considerava che gli sarebbe stato impossibile ricostruire l'atmosfera di questo luogo nell'ordine del verosimile (scenico e storico); è perché sapeva fin troppo bene, insomma, che avrebbe dovuto «inventare». Ora, per tornare ad Hochhuth e al suo *Il vicario*: come raccogliere l'*interdit* di Weiss? Mostrare, ma tradendo così la prima regola del «Teatro documentario», ossia quella dell'oggettività? Oppure non mostrare, ma rischiando, in questo caso, di fare di Auschwitz un mito, un Dio, tanto più impenetrabile in quanto invisibile agli occhi dei credenti (gli spettatori)?

Sappiamo che con *Il vicario*, contrariamente a Weiss, Hochhuth ha preferito intraprendere la prima strada, ovvero quella figurativa. Ciononostante, riconoscendo ciò che una tale scelta

³ Per una raccolta completa delle prime critiche, dei saggi e degli articoli che sono stati scritti a proposito della pièce di Hochhuth, non possiamo che rimandare alla pubblicazione di Eric Bentley, *The Storm Over The Deputy*, pubblicata già nel 1964.

⁴ Citiamo questo scritto di Weiss dalla sua traduzione francese, la quale è stata pubblicata dalla rivista *Le Théâtre dans le monde* con il titolo «Quatorze Thèses à propos du Théâtre documentaire». L'anno di questa pubblicazione, il 1968, è lo stesso della versione originale tedesca.

avrebbe implicato nel giudizio stesso della sua opera da parte di altri autori *documentaristi* come Weiss, Hochhuth si è mosso non senza prendere qualche dovuto accorgimento preliminare. Tutto, curiosamente, è scritto nel suo testo teatrale, in esergo al quinto atto della pièce («Auschwitz, o il problema di Dio»), a mo' di premessa all'*entrata* effettiva ad Auschwitz. Qui, infatti, Hochhuth compie qualcosa di insolito, qualcosa che, prima di lui, pochi altri drammaturghi avevano osato fare: in breve, mette in pausa il dramma per rivolgersi direttamente al lettore del suo testo teatrale – non, quindi, allo spettatore –, in modo tale da spiegare le sue scelte in fatto di personaggi e, soprattutto, di *setting*. Le pagine che Hochhuth destina a tale fine sono all'incirca otto, un'enormità per un testo drammatico. Pertanto, in linea con gli obiettivi del nostro studio, ci limiteremo a citarne i due frammenti più significativi: l'uno, in cui l'autore esprime la sua necessità, *malgré tout*, di avere un approccio ancora figurativo nei confronti di Auschwitz; e l'altro, invece, in cui inizia di fatto a descrivere le sue scelte scenografiche.

Prima di tutto, dunque, la giustificazione, l'argomentazione filosofica:

Caratteristica comune alle conquiste e alle scoperte della nostra epoca è il loro superare i limiti dell'immaginazione umana. Nessuna fantasia arriva a rappresentare Auschwitz o la distruzione di Dresda o Hiroshima [...]. L'uomo non arriva più a comprendere le proprie conquiste.

Perciò il problema se e come dovevamo rappresentare Auschwitz in questo testo, ha costituito per noi a lungo un difficile quesito. Il naturalismo documentaristico ha ormai cessato di valere come principio stilistico. [...] D'altra parte ci sembrava pericoloso servirci dell'evocazione lirica; come ha fatto Celan nella sua bellissima poesia «Todesfuge», dove ha rappresentato la morte per gas degli ebrei traducendola in metafore quali:

«Latte nero dell'alba lo beviamo la sera

Lo beviamo a mezzogiorno e la mattina lo beviamo la notte.»

Perché, per quanto grande sia la suggestione che nasce dalle parole e dal suono, le metafore nascondono troppo bene l'infornale cinismo di questa realtà, che già di per sé è realtà esasperata oltre ogni misura – di modo che l'impressione di irrealtà, che ne scaturisce, già oggi, quindici anni dopo questi avvenimenti, favorisce la nostra pronunciata tendenza a considerare tale realtà una leggenda, a giudicarla incredibile come una fiaba apocalittica. (Hochhuth, 1964: 319-320)

In questa sola pagina del testo teatrale, è riunito l'essenziale di un dibattito valido tanto allora quanto oggi. 1) Fin dalle prime righe, ritroviamo tematizzato il motivo dell'impossibilità da parte dell'arte – arte in generale, nemmeno più solo il teatro – di stare al passo con il contemporaneo. In particolare, proprio perché non è il primo a farla, è interessante l'associazione fatta da Hochhuth tra Auschwitz ed altri eventi storici vicini nel tempo, quali per esempio Hiroshima. È sicuro, infatti, che Hochhuth conoscesse molto bene la celebre conferenza del 1954 di Friedrich Dürrenmatt «Theaterprobleme» (*Il problema del teatro*), in cui il drammaturgo svizzero, chiedendosi già allora se il mondo di oggi potesse essere ancora reso attraverso il teatro, sdoganava curiosamente l'immagine dell'esplosione atomica come emblema di un sublime che nessun artista avrebbe potuto mai più ricreare. Con paralleli ed immagini

molto simili, tanto Hochhuth che Dürrenmatt ci riportano dunque al *qui e ora* della scena del crimine: ormai, sembrano dirci, è soltanto nel momento del dispiegamento dell'orrore sproporzionato che la vera arte si manifesterebbe, e non più altrove, vale a dire nel processo mimetico della replica. 2) Successivamente, è senz'altro rilevante la menzione fatta da Hochhuth in merito alla poesia simbolista di Paul Celan, *Fuga di morte*, scritta nel 1945. L'ammirazione del drammaturgo per quest'ultima non è in discussione: si tratta di una poesia «bellissima», come viene del resto riportato nel testo teatrale. Ma saremmo disposti ad affermare, Hochhuth si domanda allo stesso tempo, ch'essa sia davvero sufficiente per capire un *Lager*, se non addirittura una camera a gas? Hochhuth, che scrive *Il vicario* a distanza di quasi vent'anni dall'evento-Auschwitz, ne dubita. Detto ciò, se è vero che una tale considerazione potrebbe rappresentare un'opinione tutto sommato abbastanza personale, non lo è di certo l'argomentazione, il cui fondo teorico costituisce al contrario una base comune alla gran parte degli esperimenti figurativi sui campi di sterminio. Hochhuth, nel suo testo, ne accenna soltanto i termini generali, ma il senso è tuttavia chiaro, e in modo molto sintetico potremmo riassumerlo come segue: per un Celan che non *mostra* – o che lo fa tramite metafore complicate –, occorre che altri si prendano la responsabilità di riportare l'uomo (il personaggio, l'attore) ad Auschwitz, non fosse altro che per sottrarre questo evento dallo *status* di «leggenda» o di «fiaba apocalittica».

Tramite queste prime parole, quindi, è come se Hochhuth preparasse concettualmente il lettore a ciò che di lì a poco avverrà: l'*entrata* ad Auschwitz. Dopodiché, ecco la descrizione del *décor*, che non può dunque che riflettere perfettamente questa tensione tra la necessità avvertita dal drammaturgo di avere un approccio figurativo dello sterminio e, dall'altra parte, la sua coscienza di non poter ambire al realismo:

Ciò che accadeva all'interno di questo mondo infero, nel crematorio, non è neppure immaginabile. È quindi esclusa la possibilità di tradurre scenicamente l'atmosfera.

Il tono della scena è comunque onirico-spettrale, e lo sarebbe anche se questa realtà potesse essere riprodotta col maggiore realismo possibile.

Daremo qualche indicazione:

Sul proscenio, all'estrema sinistra, il corpo di guardia, che a destra confina con un paio di aiuole meticolosamente curate e una panca. La parte posteriore della scena, sopraelevata, digrada a destra verso il retro in un dolce pendio, così che i deportati, nella loro marcia verso l'invisibile camera a gas, rimangono visibili per il maggior tempo possibile. Una rampa unisce a destra il proscenio al fondo. Il fondo rappresenta quella costruzione ad arco spesso fotografata e ancora in piedi immutata (1959), attraverso cui i treni carichi di deportati entravano ad Auschwitz: una costruzione molto simile a una stalla, estesa nel senso della lunghezza, squallida, con poche finestre e con una bassa torretta di guardia al centro, che ricorda nella forma un silos.

Il corpo di guardia è sollevato di due gradini e aperto verso la platea. La parte posteriore è costituita da una grande finestra, ancora buia all'inizio, con davanti una macchina per scrivere, un telefono e delle sedie da ufficio. Sull'estrema sinistra, una brandina da campo, e accanto un basso tavolinetto con tazze da caffè, panini e numerose bottiglie di acquavite, che non sono mai mancate dovunque, sotto il regime dell'astemio Adolf Hitler, veniva massacrata la gente.

L'intera scena è tipica per Auschwitz solo se lo sfondo raccapricciante, il fumo e il fuoco, la dominano perennemente. Bisogna sentire che questa squallida capanna col giardinetto

resta, pur limitatamente, una facciata ancora umana – una facciata tuttavia che, più che nascondere, mette a nudo ciò che accade dietro di essa. (Hochhuth, 1964: 326-327)

In questa descrizione, i punti in cui Hochhuth per così dire «inventa» – per riprendere la terminologia di Weiss – sono molteplici, e legittima sarebbe di conseguenza ogni eventuale critica che gli venisse mossa da un *documentarista*. I paradossi, del resto, non mancano, come testimonia in particolare quell'ammissione dell'impossibilità di «tradurre scenicamente l'atmosfera» di Auschwitz, subito dopo smentita dalla ricostruzione di parti effettive del campo. Nondimeno, al di là del giudizio sulla scenografia a partire dalla sola chiave dell'oggettività documentaristica, riteniamo comunque corretto sottolinearne altresì un elemento di profonda coerenza. In fin dei conti, cosa mostra esattamente Hochhuth? La prima cosa che il drammaturgo tiene a precisare (ai registi futuri della sua pièce), non a caso, è che la sua scenografia di Auschwitz dovrà apparire «onirico-spettrale»: più *intuitibile* che reale, in un certo senso. Il concetto potrebbe risultare in un primo momento abbastanza vago; ma se non altro, a difesa di Hochhuth, esso dimostra chiaramente come il suo obiettivo iniziale non fosse tanto quello di fornire un'immagine *giusta* di Auschwitz, quanto quello di fare piuttosto leva sull'immaginazione e sulle conoscenze pregresse (su Auschwitz) da parte del pubblico. Inoltre, all'interno di questa scena, vanno ugualmente sottolineate le scelte di Hochhuth inerenti a quali *luoghi* portare in primo piano e quali, invece, nascondere. Le camere a gas, per esempio – che sono state da sempre considerate come uno dei veri banchi di prova della sfida rappresentativa –, ci sono, ma non si devono vedere, devono restare «invisibili»: già da questa indicazione, si capisce la convenzionalità della scenografia immaginata originariamente dal drammaturgo. Nello stesso modo, nel perimetro della scena teatrale non figurano né cadaveri abbandonati, né attori/*musulmani*⁵: è vero che su di essa, scrive Hochhuth, dovrebbe costantemente aleggiare il fumo dei forni crematori in azione; tuttavia, è altrettanto vero che quest'ultimi, molto distanti, dovrebbero più che altro limitarsi a costituire uno dei suoi «sfond[j]» lontani. Parallelamente, in primo piano, resta soltanto qualche luogo per così dire *limitrofo* dello sterminio: come qualche posto di guardia, qualche ufficio delle SS, nonché una loro sala da ritrovo. L'intero atto, insomma, è destinato a svolgersi all'interno di questi luoghi, che Hochhuth ha pensato di alternare in relazione alle varie sequenze da drammatizzare. Ed è sempre in uno di questi luoghi – non, quindi, in una camera a gas –, che troverà infine la morte Padre Fontana, in seguito a un colpo di pistola sparatogli dal Dottore/Mengele dopo un lungo dialogo in presenza anche di Gerstein.

Per una pièce ascritta alla forma del «Teatro documentario», è indubbio che in quest'ultimo atto di *Il vicario* vi sia qualcosa di straniante: l'approssimazione scenica è troppa e il livello di «invenzione», probabilmente, eccessivo. Tuttavia, se soltanto ci si svincola da quest'unica chiave di lettura, resta il profondo riguardo da parte di Hochhuth nei confronti della natura dell'evento da rappresentare, con tutti i rispettivi limiti e *interdits* estetici ch'esso comporta.

Nel suo modo di portare in scena il campo di Auschwitz, Hochhuth è quindi molto ambiguo: mostra e non mostra, giocando più sulla forza comunicativa dell'azione, sul dialogo, sul *logos* che verrà, piuttosto che sulla verosimiglianza scenica, sul realismo. Da un lato, infatti, la sua idea è quella di non cercare più necessariamente di creare l'illusione a partire dalla sola

⁵ Il «musulmano»: nel gergo concentrazionario, s'intendeva quella spettrale figura morente di stenti e inedia, quella «silhouette senza nome» (Sofsky, 1995, 294) che segnava, parafrasando leggermente una celebre espressione di Giorgio Agamben, «la soglia mobile in cui [l'idea dell'] uomo trapassava [in quella del] non uomo» (1998: 42).

prospettiva realista, in modo tale da non «falsificare» – parola usata da Skloot – l’atmosfera di Auschwitz. Dall’altro, invece, Hochhuth scommette con grande fiducia sul principio che una buona messinscena (teatrale) dovrebbe permettere agli attori, attraverso un certo *logos* e una particolare gestualità, di creare la scenografia quasi spontaneamente: di farla immaginare, anche se assente o parziale.

In questa continua oscillazione tra il figurativo e l’*intuibile*, in altre parole, si trova il punto di compromesso finale raggiunto da Hochhuth rispetto al «dilemma» sollevato precedentemente da Skloot. Ma come trasporre tutto ciò al cinema? Immaginiamo Costa-Gavras che, dopo aver letto/visto *Il vicario*, decida di farne un film, e che si ritrovi anch’egli, di conseguenza, davanti al problema della rappresentazione di un campo di sterminio. Abbiamo evidenziato che Hochhuth, consapevole dei limiti e delle specificità dell’arte teatrale, ha trovato la soluzione in una via di compromesso, *decentrando* leggermente l’azione drammatica rispetto ai luoghi-chiave dello sterminio e, tutt’al più, tenendo quest’ultimi sullo sfondo, lontano dalla scena. Ma questo significa che una tale soluzione formale debba necessariamente valere anche per il cinema?

Da *Il vicario* a *Amen.*, passando per *La lista di Schindler* (1993) di Steven Spielberg

Come il teatro, anche il cinema ha a lungo esitato prima di lanciarsi nella rappresentazione dell’interno di un campo di sterminio. È vero che *L’ultima tappa* (1948), film passato alla storia soprattutto per la scelta della regista polacca, Wanda Jakubowska, di girare alcune scene all’interno del vero sito di Auschwitz, risale ai primi anni del dopo-guerra. Tuttavia, a parte quest’opera, la quale ha indubbiamente contribuito a lasciare una prima impronta dei campi nazisti nell’immaginario collettivo, gli anni successivi – e ciò almeno fino agli anni ’80, gli anni della serie di successo americana *Holocaust* (1978) – hanno registrato un’evidente frenata della prospettiva figurativa. È ipotizzabile che la prima ragione di ciò risiedesse nel fatto che, al desiderio di mostrare (arti visive) e spiegare (letteratura, saggi, ecc.) il *Lager* e la Shoah, si contrapponesse semmai una volontà pressoché comune tra la gente di dimenticare. Dopo la guerra, in altre parole, la gente voleva voltare pagina, andare avanti, dimodoché anche il cinema, da questo punto di vista, non avrebbe fatto altro che adeguarsi⁶. Ma dall’altra parte, per trovare una seconda ragione all’esitazione di cui sopra, è utile non allontanarsi troppo dal problema etico, vale a dire relativo all’etica delle immagini – e problema, tra l’altro, su cui abbiamo già messo l’accento nel paragrafo precedente, per il teatro. Vediamo più da vicino questo secondo punto attraverso alcuni esempi concreti, giacché i margini di interpretazione, in questo campo, possono apparire a prima vista abbastanza labili.

Nei primi anni ’60, a tal proposito, fece grande scalpore l’articolo «De l’abjection» (1961) di Jacques Rivette, in cui il critico francese, commentando il film *Kapo* (1960) di Gillo Pontecorvo, ed in particolare un *travelling* compiuto da quest’ultimo sul cadavere di un’attrice/deportata con il dettaglio finale della mano sul filo spinato, arrivava persino a sostenere che l’ideatore di una tale scena non avesse diritto che al più profondo «disprezzo» (55):

Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés; l’homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le

⁶ Questo sentimento di «saturazione» trova conferma, per esempio, nelle pagine di *Déportation et génocide* (1992: 174) di Wieviorka, a cui pertanto rimandiamo.

cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. (55)

Per spiegare il punto di vista di Rivette, possiamo ricorrere all'ormai famoso aforisma di Jean-Luc Godard della fine degli anni '50: «*Les travellings sont affaire de morale*» (1959: 5). Poiché un *travelling*, in altre parole, incarna sempre il massimo del formalismo e della precisione tecnica, esso non può mai dare luogo a rappresentazioni esteticamente neutre di un evento. Ora, nella scena di *Kapò*, esteticamente molto bella e realizzata in modo impeccabile, troviamo un uso «morale» della macchina da presa? La questione rimane aperta. Allo stesso tempo, sarebbe ingiusto non sottolineare che l'interpretazione di Rivette, dagli anni '60 ad oggi, è stata la più accettata e che, proprio per questo, ha segnato un precedente molto rigido per tutti quei registi che si sarebbero successivamente cimentati nell'impresa rappresentativa sui *Lager*.

Con la critica di Rivette, abbiamo evidenziato una prima rottura nell'ambito della rappresentazione: da quel momento in poi, ci sarebbe stato un prima- e un dopo-*Kapò*. Nondimeno, a testimonianza del protrarsi anche nei decenni successivi, quindi ben oltre Rivette, dell'importanza del dibattito sull'etica dell'immagine cinematografica dello sterminio, è opportuno citare l'esempio di almeno un altro film la cui ricezione da parte della critica è stata molto controversa: ci riferiamo, in particolare, a *La lista di Schindler* (1993) di Steven Spielberg, film ultra-premiato agli Oscar nel 1994. Per dare un'immagine incisiva della deportazione e del genocidio, Spielberg decise di girare la quasi totalità del film in bianco e nero: scelta anti-spettacolare per eccellenza. Tuttavia, verso la metà del film, quando l'azione si è già spostata all'interno di un campo di sterminio, ecco la scena incriminata: prima, la camera a mano del regista conduce lo spettatore all'interno di quella che sembra per molti aspetti essere una camera a gas, tra un gruppo di donne nude e terrorizzate; in seguito, dopo uno stacco improvviso che riporta l'occhio all'esterno della baracca, un veloce movimento di macchina si avvicina ad uno spioncino, permettendo così agli spettatori di continuare a vedervi all'interno⁷. Prima di Spielberg, mai nessun regista aveva osato tanto. La scena – che abbiamo scelto di menzionare anche perché il motivo dello spioncino sarà ugualmente centrale nel film di Costa-Gavras – è di un voyeurismo francamente insopportabile. Sorprende che Spielberg, uno dei registi più conosciuti al mondo, possa aver ignorato a tal punto i grandi interrogativi etici che, in materia di Auschwitz e degli altri *Lager*, hanno invece afflitto tanti altri colleghi – perlomeno dopo *Kapò*. Detto ciò, non si può certo dire che la scena sia passata indenne, come dimostra il fatto che lo stesso Godard, in una lettera del 1995, abbia scritto provocatoriamente di aver fallito nella sua missione di intellettuale poiché non è stato capace, tra le altre cose, di «empêcher Spielberg de reconstruire Auschwitz» (1998: 344).

Non fosse altro che per questa affermazione di Godard, che va letta sulla scia di quella precedente di Rivette sul film *Kapò* di Pontecorvo, già si capisce quanto fosse diversa l'eredità raccolta a inizio millennio da Costa-Gavras rispetto a quella di Hochhuth, sebbene a teatro,

⁷ La scena, di fatto, è abbastanza ambigua, e, in merito proprio alla natura esatta della baracca, si è prestata nel corso degli anni a varie interpretazioni. Studi recenti, come quello di Ettore Albergoni (2022), sembrano ancora identificare la baracca come un'effettiva camera a gas. In realtà, il fatto che all'interno della baracca, e in particolare dal suo soffitto, scenda dell'acqua – con cui le deportate si lavano –, lascerebbe pensare ad altro: per esempio, ad una sala docce, che era del resto una tappa obbligatoria per i deportati appena scesi dai convogli. Quel che è certo, ad ogni modo, è che Spielberg abbia giocato molto su questa ambiguità, conscio che per un pubblico meno avveduto quella baracca sarebbe facilmente stata percepita come una camera a gas.

circa una quarantina di anni prima. Quando quest'ultimo scrisse *Il vicario* per la scena teatrale, di fatto, di grandi precedenti con cui confrontarsi, o da cui prendere le distanze, ancora non ce n'erano: con quel quinto atto del suo dramma ambientato ad Auschwitz, in un certo senso, è come se un nuovo genere teatrale si stesse inaugurando. Al contrario, all'inizio del millennio, la narrazione dominante è completamente diversa. Non che la tesi figurativa, nel frattempo, fosse scomparsa: tutt'altro, come testimonia il grande successo di un film come *La lista di Schindler*, al cui filone vanno altresì inglobati film di poco successivi come *La vita è bella* (1997) e *La tregua* (1997). Soltanto, a fianco di questi film, è altrettanto vero che iniziò ad assumere sempre più credito intellettuale anche la tesi aniconica, la quale vide per esempio in *Shoab* (1985), il film-documentario di Claude Lanzmann che si limitava a *mostrare* la Shoah attraverso le sole testimonianze dei sopravvissuti all'evento, uno dei suoi modelli di riferimento principali. A tal proposito, in questo articolo scritto dallo stesso Lanzmann otto anni dopo l'uscita del suo film, si noti la radicalità del suo pensiero iconoclasta – nemmeno più soltanto aniconico –, nonché l'enorme lontananza rispetto alle posizioni assunte tre decenni prima da Hochhuth:

Il n'y a pas une seconde d'archive dans *Shoab*, parce que ce n'est pas ma façon de travailler, de penser, et aussi parce qu'il n'en existe pas. La question est ainsi posée: pour témoigner, est-ce qu'on invente une forme nouvelle ou est-ce qu'on reconstruit? Je pense avoir fait une forme nouvelle. Spielberg a choisi de reconstruire. Or, reconstruire, c'est d'une certaine façon fabriquer des archives. Et si j'avais trouvé un film existant – un film secret parce que c'était strictement interdit – tourné par un SS montrant comment 3000 Juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire 2 d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi. (1993: 7)

Si può essere d'accordo o meno con quest'affermazione di Lanzmann: personalmente, Costa-Gavras non lo era – «Il est d'autant plus nécessaire [après *Shoab*] de continuer à travailler sur le sujet que l'on continue à découvrir de nouvelles choses» (Alion, 2005: 20) –, benché riconoscesse in *Shoab* un capolavoro, un'opera «hors du commun» (20). Ad ogni modo, se non altro da un punto di vista filosofico, essa incarna perfettamente uno degli spiriti dominanti del tempo, e quindi, presa nella sua radicalità, un precedente/monito contro cui qualsiasi regista della Shoah, da quel momento in poi, sarebbe dovuto passare e confrontarsi.

Alla luce della ricostruzione del contesto in cui Costa-Gavras, nel 2002, doveva essersi ritrovato ad operare, come agire, dunque, rispetto a quest'ultimo atto di *Il vicario*? Avere un atteggiamento aniconico/iconoclasta (Lanzmann), oppure ancora figurativo (Pontecorvo, Spielberg)? Da un lato, per Costa-Gavras, il vantaggio di poter ripartire da un testo come quello di Hochhuth, il quale non arrivava mai fino al punto di drammatizzare scene di violenza o di morte estreme, non era di poco conto. In un'intervista rilasciata a margine dell'uscita del suo film, lo stesso regista ha del resto ammesso:

Je pense également que toute fiction qui essaye de reconstruire l'horreur est impossible à mener jusqu'au bout. On ne peut pas embaucher des figurants pour les faire jouer aux juifs qui vont être gazés. À la limite quand on les voit descendre du train, parce qu'ils sont encore dans une situation humaine. Mais ce qui se passe après est difficilement montrable... (Alion, 2005: 20)

A cui vanno aggiunte le riserve dello stesso regista relative proprio alla scena dello spioncino presente nel film di Spielberg:

C'est un bon film. Mais il y a une faute de goût inexcusable, c'est la fameuse scène des douches. Spielberg s'en est expliqué et je pense que probablement il arrivait que de l'eau sorte des douches. Mais le symbole est trop lourd et le suspense que crée la situation est pour le moins déplacé. (24-25)

Dall'altro lato, ciò non toglie nulla alla complessità della sfida, che era di gran lunga più proibitiva rispetto a quella dello stesso Hochhuth. Infatti, se quest'ultimo poteva ancora limitarsi, da drammaturgo, a descrivere l'atmosfera di un campo di sterminio attraverso delle semplici indicazioni di regia, Costa-Gavras doveva invece andare oltre, sintetizzando il tutto in immagini già concrete.

Ora, se provassimo a stabilire un confronto diretto tra l'ultimo atto della pièce di Hochhuth e la sua trasposizione cinematografica in *Amen.*, ci sarebbe in realtà gran poco da dire, e anzi, dopo tutta la suspense che abbiamo creata per l'arrivo di questa scena nel film, un certo grado di delusione sarebbe anche comprensibile. All'audacia della prima inquadratura dall'interno di Auschwitz, in cui vengono mostrati i deportati (tra i quali Fontana) scendere dal treno dopo quattro giorni di viaggio, segue infatti il *décor* fisso di un refettorio/mensa delle SS, che è una stanza molto grande e vuota, e dalle cui finestre non si scorge nulla della realtà circostante. Una breve inquadratura, verso metà della sequenza, smentisce questa neutralità scenica: la macchina da presa si posiziona alle spalle di Gerstein, nel frattempo appoggiatosi ad una finestra, e al di là, sebbene in lontananza, vengono inquadrati due forni crematori in pieno funzionamento, con due colonne di fumo grigio. Per il resto, di Auschwitz non si vede altro. Non c'è un vero e proprio «sfondo» – diversamente da quanto per esempio previsto da Hochhuth nel suo testo – che ricordi costantemente allo spettatore che l'azione si sta svolgendo in un campo di sterminio. Inoltre, un discorso più o meno simile vale anche per lo stesso refettorio/mensa, il quale, grigio e spoglio di qualsiasi simbolo nazista, pare un luogo sì terminale, ma senza una sua geografia propria.

Questa sequenza filmica di Costa-Gavras si colloca a metà strada tra il figurativo e l'anicomico, lasciando così l'impressione che l'*interdit* di Lanzmann, anche solo inconsciamente, abbia giocato un ruolo di prim'ordine nel lavoro del regista greco. Tuttavia, Costa-Gavras non si arresta qui, poiché il vero punto di rottura della sua opera rispetto a quella di Hochhuth sta nella decisione di non *entrare* nel campo di sterminio soltanto in un'occasione, bensì a due riprese: alla fine del film, come appena illustrato, ma anche all'inizio, attraverso una sequenza della durata di non più di quattro minuti. Osserviamo più da vicino questa scena iniziale, la quale, per quanto riguarda il dibattito generale sulla questione della rappresentazione artistica della Shoah, ha reso *Amen.* un classico, subito dopo film come *Shoah* o *La lista di Schindler*.

Abbiamo già visto nel paragrafo precedente che la pièce di Hochhuth si apriva a Berlino, nella dimora del Nunzio Apostolico. In quell'occasione, Gerstein era già stato nel campo di sterminio di Belzec: aveva già «visto», in altre parole. Il che significava altresì che lo spettatore/lettore, esattamente come il Nunzio, non potesse «v[edere]» se non attraverso le stesse parole dell'SS: occorreva credere a quest'ultimo, dargli fiducia, dal momento che la sua narrazione, fino a quel momento, era la sola prova dell'esistenza delle camere a gas. Al contrario, quando il film di Costa-Gavras comincia, ci troviamo temporalmente in una fase in

cui Gerstein ancora non *sa*, in cui non ha ancora visitato Belzec. Di lì a poco scoprirà tutto sulle camere a gas, dimodoché, anche nel film, ritroveremo presto questo personaggio a dialogo con il Nunzio, a Berlino. Detto ciò, già da questa prima differenza tra la pièce e il film, si evince chiaramente l'intenzione da parte di Costa-Gavras, rispetto ad Hochhuth, di mostrare molto più da vicino il «percorso morale» (Alion, 2005: 5) di Gerstein – conclusosi, per l'appunto, con la visita del campo di Belzec.

È qui, benché già ad inizio film, che arriviamo dunque alla scena-chiave di *Amen*. – chiave, s'intende, ai fini del nostro dibattito sull'etica delle immagini. Costa-Gavras, insomma, si è posto l'obiettivo di seguire Gerstein nella sua visita a Belzec, là dove «v[edrà]» – e dove anche noi spettatori, di conseguenza, dovremmo farlo con lui, al suo fianco. Allo stesso tempo, però, poiché è pienamente cosciente di non poter «reconstruire l'horreur [...] jusqu'au bout» (Alion, 2005: 20), vale a dire in modo realistico, lo stesso regista sa altrettanto bene di non potersi esimere dall'utilizzo di qualche escamotage o di qualche artificio scenico. Come comportarsi, allora? Nella durata della sequenza di Gerstein a Belzec, che non oltrepassa i tre minuti e mezzo in tutto, troviamo già una prima indicazione essenziale: questi tre minuti e mezzo, in sintesi, ci fanno capire che lo *sguardo* sul campo polacco da parte di Costa-Gavras sarà rapido, minimo, ma mai panoramico, né tantomeno minuzioso. Stabilito ciò, e seguendo invece più specificamente i movimenti di Gerstein all'interno del campo – dal suo attraversamento a bordo di una vettura delle SS, fino all'arrivo dinanzi ad una camera a gas –, i motivi estetici sui quali è fondamentale rivolgere la nostra attenzione sono almeno due.

Innanzitutto, va sottolineato che, per tutta la sequenza con Gerstein in vettura, quel che Costa-Gavras ritrae del campo di Belzec viene mostrato attraverso inquadrature che hanno la caratteristica di essere sempre: 1) In movimento; 2) Condotte dall'interno della stessa vettura. Di piani fissi, quindi, non ce ne sono. Inoltre, poiché tutte le inquadrature vengono fatte da una camera da presa situata tra i sedili posteriori della vettura – a fianco, se non addirittura nella stessa posizione occupata da Gerstein –, la profondità di campo di ognuna di esse è estremamente limitata. Il risultato, di conseguenza, è che si vede poco e, soprattutto, che si vede male, tanto più che il parabrezza della vettura è per metà innevato. Nell'ordine, si scorge: qualche bambino che corre, ma di schiena rispetto alla camera; due posti di guardia; la sagoma, lontana, di parte di una torre, che potrebbe sembrare tanto quella di un forno crematorio che di una fabbrica; un cancello presieduto da una SS; infine, la facciata di una baracca, che poco dopo si rivelerà essere quella di una camera a gas. Indubbiamente, la curiosità (per ciò che c'è oltre la vettura) e il disorientamento (per la rapidità delle immagini che passano) sono le due impressioni che prevalgono – entrambe tra l'altro attestate in modo perfetto da Costa-Gavras attraverso due primi piani su Gerstein che lo colgono con gli occhi sgranati, guardare alla sua destra, nel tentativo di avere una visuale migliore. Ma c'è di più: infatti, in termini di funzione narrativa, questo modo di inquadrare Belzec da una vettura in movimento crea attesa (nello spettatore), aumenta la suspense e la tensione drammatica, a mano a mano che Gerstein si sta avvicinando sempre più al cuore del campo.

Gerstein, quindi, giunge infine davanti a quella che presto scoprirà essere una camera a gas. Il portone della baracca è grigio, neutro: Gerstein, incuriosito, vi si avvicina. Stacco: dal tetto della baracca, un soldato SS lascia inavvertitamente cadere un barattolo vuoto di Zyklon B, il quale finisce la sua caduta proprio davanti a Gerstein. Questi inizia a sospettare: noi spettatori, invece, abbiamo già capito. Ma perché il sospetto di Gerstein sia fondato, occorre che egli «v[eda]» tutto, fino in fondo. Come? Attraverso lo spioncino, il quale, isolato e ben visibile sulla

porta della baracca, sembra quasi avere la funzione di un «oggetto magico»⁸, per soddisfare la curiosità del personaggio⁹. Per uno spettatore minimamente avvertito, la situazione creata da Costa-Gavras non può che richiamare la scena dello spioncino di *La lista di Schindler*. Tuttavia, contrariamente al movimento della macchina da presa di Spielberg sulla lente dello spioncino, il regista greco è molto più pudico, nel senso che, allontanando il suo *occhio* dall'«oggetto magico», lascia che a guardarvi attraverso siano soltanto Gerstein e i suoi accompagnatori. La macchina da presa, posizionata così di profilo rispetto a Gerstein e ai suoi colleghi, li riprende tutti, uno dopo l'altro, tramite dei primi piani molto stretti sui loro volti: l'espressione di smarrimento e di paura di Gerstein mentre «v[ede]», anche solo per pochi secondi, contrasta qui con l'interesse sadico, tra l'affascinato e lo scrupoloso, delle altre SS. Parallelamente, benché non «v[eda]» direttamente attraverso lo spioncino, se anche lo spettatore giunge nondimeno a *sapere*, è perché, a partire dal momento in cui l'SS sul tetto ha rilasciato lo Zyklon B nella baracca, il portone ha cominciato senza sosta a tremare. Esso trema, evidentemente, per via dei deportati, i quali, intrappolati come bestie nella baracca, cercano una via d'uscita con tutte le loro ultime forze. Lo spettatore non li «v[ede]», e Costa-Gavras, così facendo, è ben conscio di deludere la curiosità dello spettatore. Ad ogni modo, metodologicamente, se Costa-Gavras si risolve ad adottare una simile posizione anti-feticista, è perché confida sul fatto che la sola immaginazione di un qualsiasi spettatore contemporaneo, combinando il motivo del portone tremante e dello Zyklon B, sarebbe riuscita a *riempire* questa scena in un modo molto più veritiero che se quest'ultima fosse stata recitata da attori.

Commentando il film di Costa-Gavras, e in particolare questa sequenza dello spioncino, Magali Chiappone-Lucchesi scrive:

Il y a cette impression déconcertante, au sortir du film, d'avoir vu l'image des corps décharnés – l'image nodale de la représentation de la Shoah – alors que le film ne la montrait pas. On a vu sans avoir vu. On a associé nos images inconscientes à l'endroit même où il y a impossibilité de représentation. La reconstitution de nos topiques en images filmées appelle chez nous, spectateurs, le spectre des images d'archive. [...] Ce que voit Gerstein à travers l'œil de la chambre à gaz ne pourra être éternellement et nécessairement que du hors champ. (2013: 101)

Concettualmente, non siamo per nulla lontani da Hochhuth, nel senso che anche il drammaturgo chiedeva allo spettatore di compensare tramite la sua immaginazione alcune scene concentrazionarie, come per esempio quella della camera a gas, che anche nella pièce restava infatti *fuori campo*. Il che ci deve di conseguenza portare a concludere che è come se i due autori, accomunati dalla premessa dell'etica dello sguardo, concordassero nel collocare lo sterminio al di là del rappresentabile, finanche a riconoscere l'inadeguatezza del mezzo artistico in quanto tale (teatro e cinema) nella pretesa di replicare fedelmente l'evento storico contemporaneo.

⁸ Si tratta di una terminologia, evidentemente, che riprendiamo dagli studi di Vladimir Propp sulla morfologia e sul funzionamento delle fiabe. Cfr., in tal senso, il suo celebre saggio *Morfologia della fiaba*, pubblicato per la prima volta nel 1928.

⁹ Per completezza d'informazione, precisiamo che gli spioncini sul portone della camera a gas, nel film di Costa-Gavras, sono in realtà due, e non, quindi, uno solo.

La struttura a chiasmo, con il campo di sterminio che, in *Amen.*, appare tanto all'inizio (Belzec) che alla fine del film (Auschwitz), è un dettaglio significativo, da cui si può altresì capire per quale ragione Costa-Gavras, rispetto ad Hochhuth, abbia potuto restringere il *décor* della scena di Auschwitz al solo refettorio/mensa: è perché aveva già mostrato l'interno di un campo precedentemente (Belzec), detto in sintesi, che non aveva più bisogno di farlo dopo (Auschwitz). A cui si deve almeno aggiungere anche un'altra considerazione, questa volta di ordine più narrativo: ovvero, che l'opzione di mostrare l'essenziale di un campo di sterminio fin dalle prime battute del film avrebbe in seguito consentito al regista greco di focalizzare più facilmente il *climax* della scena finale ad Auschwitz attorno al contenuto dello scambio dialogico tra i personaggi, e meno sulla presentazione del luogo, dell'ambientazione. Nondimeno, al di là di quest'ultima riflessione inerente alla disposizione delle sequenze del film, è fondamentale ripetere ancora una volta, in conclusione, che lo stesso Costa-Gavras, volendo mostrare il campo di sterminio, è giunto malgrado tutto ad un'ipotesi molto simile a quella di Hochhuth, oscillante tra la tentazione figurativa e la consapevolezza di non poterla mai abbracciare completamente.

Che soltanto in quest'oscillazione appena descritta, in merito allo sterminio, possa trovarsi il criterio rappresentativo? È un'interpretazione possibile. Allo stesso tempo, dal confronto tra *Il vicario* e *Amen.*, vale a dire tra un'opera teatrale e una cinematografica, risulta evidente che nessuna di queste due forme artistiche, in materia di Shoah e dei campi di sterminio, possa davvero considerarsi più adeguata rispetto all'altra. Hochhuth dopo Celan, e Costa-Gavras, a sua volta, dopo Hochhuth e Spielberg: se non altro, in questo principio di trasversalità generazionale, dove nuovi autori ripartono ogni volta da opere precedenti, per completarle (Hochhuth dopo Celan), per criticarle (Costa-Gavras dopo Spielberg), oppure per riscriverle/riadattarle (Costa-Gavras dopo Hochhuth), si evince tutta la complessità di un dibattito, quello sì, inesauribile.

BIBLIOGRAFIA:

- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Bollati Boringhieri.
- ALBERGONI, Ettore (2022). *La rappresentazione cinematografica del lager nazista. Fra strategie narrative, scelte formali e limiti etici*. Roma: Aracne.
- BARTHES, Roland (1963). *Sur Racine*. Paris: Éditions du Seuil.
- BENTLEY, Eric (coord.) (1964). *The Storm Over The deputy*. New York: Grove Press.
- CHIAPPONE-LUCCHESI, Magali (2013). Palimpseste historique: du *Vicaire* de Rolf Hochhuth à *Amen* de Costa-Gavras. In Alain KLEINBERGER & Philippe MESNARD (coord.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation* (pp. 89-124). Paris: Kimé.
- ALION, Yves (2005). Entretien avec Costa-Gavras à propos de la Shoah. *L'avant-scène. Cinéma*, 546, 19-25.
- ALION, Yves (2005). Dossier. Entretien avec Costa-Gavras. *L'avant-scène. Cinéma*, 546, 3-6.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1970). *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard.
- GODARD, Jean-Luc (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éd. des Cahiers du cinéma.
- HOCHHUTH, Rolf (1964). *Il vicario*. Milano: Feltrinelli.
- LANZMANN, Claude (1993). Holocauste, la représentation impossible. *Le Monde*, 3 mai 1993.

AIC

LINDEPERG, Sylvie & WIEVIORKA, Annette (coord.) (2016). *Le moment Eichmann*. Paris: Albin Michel.

PROPP, Vladimir (1966). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.

RIVETTE, Jacques (1961). De l'abjection. *Cahiers du cinéma*, 120, 54-55.

SKLOOT, Robert (coord.) (1982). *The Theatre of the Holocaust*. Vol. I. Madison: The University of Wisconsin Press.

SOFSKY, Wolfgang (1995). *L'ordine del terrore*. Roma-Bari: Laterza.

WEISS, Peter (1966). *L'istruttoria*. Torino: Einaudi.

WEISS, Peter (1968). Quatorze Thèses à propos du Théâtre documentaire. *Le Théâtre dans le monde*, 17, 374-388.

WIEVIORKA, Annette (2013). *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*. Paris: Fayard.

FILMOGRAFIA:

COSTA-GAVRAS (2002). *Amen.*. 132 min.

JAKUBOWSKA, Wanda (1948). *Ostatni etap (L'ultima tappa)*. 111 min.

LANZMANN, Claude (1985). *Shoah*. 566 min.

PONTECORVO, Gillo (1960). *Kapò*. 118 min.

SPIELBERG, Steven (1993). *Schindler's List (La lista di Schindler)*. 195 min.