
Il corpo postumo.

Note sulla sopravvivenza ne “Il portiere di notte”

di

Gianfranco Ferraro

Abstract: The film *The Night Porter* (1974), by the Italian director Liliana Cavani, tells of a sadomasochistic liaison between an ex-German SS, escaped capture after the end of the Second World War, and an ex-prisoner of a concentration camp. Primo Levi expressed a severe criticism of Cavani's film, basically founded on the dangers to which an aesthetic representation of the power relationships could lead, in the case of the Holocaust. Although the main aim of Cavani's film was the understanding of love dynamics in an extreme situation, Levi was also probably afraid by the escalation of new film genres, as the Nazi-exploitation, where the truth of the Camps became only a set for commercial, trash plots. But in actual fact the problem of an aesthetic representation of camps, and of the power relationships in the camps, especially after the death of the last survivors, doesn't lose its complexity. Cavani's film, as we try to explain, doesn't reject this complexity and even produces further considerations about the impossibility to escape to a widespread totalitarianism.

Il capitolo di *Se questo è un uomo* intitolato *Esame di chimica* costituisce un luogo per molti versi “minore” rispetto al tessuto complessivo del volume. In esso, Primo Levi racconta, però, quello che da molti punti di vista possiamo considerare come l'evento decisivo per la sua vita nel campo e, in definitiva, per la sua stessa sopravvivenza. Anni più tardi, in un altro capitolo cruciale de *I sommersi e i salvati*, nel quale egli cercherà di mettere a fuoco il cuore di uno dei sentimenti più conosciuti dai sopravvissuti, ovvero il sentimento della vergogna, Levi si interroga sull'origine di quest'ultimo, un sentimento in grado di scavare il cuore stesso della testimonianza, in grado di dettare le condizioni e persino la stessa antropologia del sopravvissuto. Chi è sopravvissuto ed è, grazie a questo fatto, nelle condizioni di raccontare quello che accadeva dentro il lager, è destinato a portare con sé lo stigma di una “elezione” che, se non giustificata dalla fede – opinione “mostruosa” secondo Levi –, si giustifica solo con le leggi e le regole interne al campo. La sopravvivenza è, per assurdo, una terrificante conferma delle norme che regolano il sistema di dominio nazista e aspirano *tout court* a demolire gli esseri che, da un punto di vista meramente biologico, risultano più “inadatti”.

Sopravvivere, significa dunque essersi in qualche modo adattati a quelle regole, ed essere pertanto condannati a portarne lo stigma: nel sistema tanatopolitico di Auschwitz, significa averla spuntata sul destino di morte di qualcun altro. Essere

· Universidade Nova de Lisboa – AELAB.

sopravvissuto implica pertanto il fatto di “essere vivo al posto di” qualcun altro: “potrei essere vivo al posto di un altro, a spese di un altro; potrei avere soppiantato, cioè di fatto ucciso¹. A sopravvivere non sono gli eticamente migliori, quanto piuttosto quelli che dal sistema di dominio e dalla guerra di tutti contro tutti che costituisce l’orizzonte stesso del campo sono stati infine selezionati come i migliori. Si tratta, insomma, di coloro i quali hanno in minima parte aderito allo schema di distruzione imposto dal campo. I sommersi sono invece, appunto, il prodotto ultimo dello sterminio, quanti non possono parlare e verso la cui memoria i “testimoni” sono destinati a provare un sentimento di vergogna. Chi si è salvato porta su di sé l’ombra di una impalpabile complicità con gli aguzzini, e il suo stesso testimoniare appare come diminuito rispetto all’unica testimonianza che del campo si potrebbe dare, cioè quella dei sommersi. Sarebbero loro, in quanto hanno sperimentato su di sé fino in fondo il sistema di produzione del campo, i “veri” testimoni. Ma si tratta, appunto, di una testimonianza impossibile, di una testimonianza possibile solo come lacuna². Il sentimento della vergogna risulta pertanto avere una doppia matrice, per Levi: da una parte, vergogna per la sopravvivenza in sé, per essere sopravvissuti al posto di, e dall’altra vergogna per la stessa povertà della testimonianza del sopravvissuto, “resto” di una testimonianza radicale ma di per sé impossibile. “I salvati del Lager non erano i migliori, i predestinati al bene, i latori di un messaggio: quanto io avevo visto e vissuto dimostrava l’esatto contrario. Sopravvivevano di preferenza i peggiori, gli egoisti, i violenti, gli insensibili, i collaboratori della ‘zona grigia’, le spie. Non era una regola certa (non c’erano, né ci sono nelle cose umane, regole certe), ma era pure una regola. Mi sentivo sì innocente, ma intruppato fra i salvati, e perciò alla ricerca permanente di una giustificazione, davanti agli occhi miei e degli altri. Sopravvivevano i peggiori, cioè i più adatti; i migliori sono morti tutti”³. Il racconto del testimone è, dunque, pur sempre un racconto “per conto di terzi”⁴, un racconto di una parte anomala, esigua, tutto sommato minima, della popolazione del campo. I sopravvissuti sono coloro che appunto “per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo”⁵. “La demolizione condotta a termine, l’opera compiuta, non l’ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte”⁶. Accanto a questa duplice radice della vergogna, scrive Levi, relativa alla vergogna del sopravvissuto, vi è un altro tipo di vergogna, che si impone al sopravvissuto quasi come una vergogna di specie: in quanto sopravvissuto, egli è appartenuto e continua ad appartenere a una specie che è stata in grado di costruire un terrificante sistema di produzione del dolore. Questo “mare di

¹ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 2003, p. 63.

² Intorno a questo nodo si è sviluppata in Francia negli ultimi anni la polemica sulla “stessa rappresentabilità” della Shoah, con le differenti posizioni del filosofo e storico dell’arte Georges Didi-Huberman, da una parte e, dall’altra, di Gerard Wajcman ed Elisabeth Pagnoux, fedeli all’iconoclastia radicale espressa dalla posizione di Claude Lanzmann.

³ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, *op. cit.*, pp. 63-64.

⁴ *Ivi*, p. 65.

⁵ *Ivi*, p. 64.

⁶ *Ivi*, p. 65.

dolore”, che pure lo ha visto come vittima, gli attiene in quanto essere umano, compartecipe di quella umanità a cui si rivolge, *ora*, la sua parola, e che pure negli anni in cui i forni crematori funzionavano a pieno regime, si era semplicemente voltata dall’altra parte. Levi chiama questa vergogna “vergogna del mondo”:

Il mare di dolore, passato e presente, ci circondava, ed il suo livello è salito di anno in anno fino quasi a sommergerci. Era inutile chiudere gli occhi o volgergli le spalle, perché era tutto intorno, in ogni direzione fino all’orizzonte. Non ci era possibile, né abbiamo voluto, essere isole; i giusti fra noi, non più né meno numerosi che in qualsiasi gruppo umano, hanno provato rimorso, vergogna, dolore insomma, per la colpa che altri e non loro avevano commessa, ed in cui si sono sentiti coinvolti, perché sentivano che quanto era avvenuto intorno a loro, ed in loro presenza, e in loro, era irrevocabile. Non avrebbe potuto essere lavato mai più; avrebbe dimostrato che l’uomo, il genere umano, noi insomma, eravamo potenzialmente capaci di costruire una mole infinita di dolore; e che il dolore è la sola forza che si crei dal nulla, senza spesa e senza fatica. Basta non vedere, non ascoltare, non fare⁷.

Per raccontare, il testimone deve convivere con questa vergogna: attraversarla fino in fondo, e sino al punto da non renderla al tempo stesso talmente potente da impedirgli di parlare. Ma questa vergogna non può essere estinta, perché ha a che vedere appunto col fatto stesso di essere sopravvissuti, di essere stati scartati dal sistema di produzione di morte, e di essere stati selezionati, a causa di una particolare dote considerata rilevante nella scala valoriale degli aguzzini, per la sopravvivenza invece che per il forno crematorio.

Ora, è esattamente il dispositivo di questa “selezione”, la selezione dei sopravvissuti, al centro del capitolo *Esame di chimica* di *Se questo è un uomo*. Levi racconta qui il momento nel quale egli viene per così dire sottratto alla massa anonima dei prigionieri in virtù di una sua dote specifica, cioè quella di essere un chimico. Il prigioniero viene esaminato e infine spostato, grazie alla onnipotenza esercitata dal medico tedesco sui prigionieri, dentro il *Kommando* chimico. Ma chi è che decide sulla vita del prigioniero? Quali sono le caratteristiche di chi decide, e al tempo stesso qual è il meccanismo stesso che sovrintende a questo potere di vita e di morte? E che cosa infine *separa* davvero, quasi appartenessero a due specie completamente differenti, lo *Häftling* 174 517 dal temibile Doktor Pannwitz, l’esaminatore tedesco? Levi dà a questo incontro una rappresentazione plastica, quasi cinematografica. È questione di immagini, di proiezione, e di sguardo. È in questa differenza di sguardo, innanzitutto in questa differenza, che Levi rintraccia la radice più profonda del sistema nazista.

Perché quello sguardo non corse fra due uomini; e se io sapessi spiegare a fondo la natura di quello sguardo, scambiato come attraverso la parete di vetro di un acquario tra due esseri che abitano mezzi diversi, avrei anche spiegato l’essenza della grande follia della terza Germania.

Quello che tutti noi dei tedeschi pensavamo e dicevamo si percepì dunque in quel momento in modo immediato. Il cervello che sovrintende a quegli occhi azzurri e a quelle mani coltivate diceva: ‘Questo qualcosa davanti a me appartiene a un genere che è ovviamente opportuno sopprimere. Nel caso particolare, occorre prima accertarsi che non contenga qualche elemento utilizzabile’. E nel mio capo, come semi in una zucca vuota: ‘Gli occhi azzurri e i capelli biondi sono essenzialmente malvagi. Nessuna comunicazione possibile. Sono specializzato in chimica mineraria. Sono specializzato in sintesi organiche. Sono specializzato...’

⁷ *Ivi*, p. 67.

Ed incominciò l'interrogatorio, mentre nel suo angolo sbadigliava e digrignava Alex, terzo esemplare zoologico⁸.

Nelle stesse pagine, Levi mette in evidenza d'altra parte come il parlare "per delega" del testimone sia in fondo l'unica possibilità di testimonianza. I sommersi non possono parlare, ma qualora qualcuno di essi fosse riuscito a sopravvivere, non potrebbe più esprimersi: e questo poiché il processo di disgregazione delle forme di comunicazione inizia ancor prima della stessa distruzione fisica. Quest'ultima è infatti solo l'estremo e definitivo passaggio della distruzione. Una distruzione che coincide esattamente con il processo di individualizzazione morale e fisica: la riduzione dell'essere umano a pura forma biologica è il primo segmento della catena produttiva nel Lager, lì dove "ognuno è disperatamente ferocemente solo"⁹. Il sopravvissuto è dunque in questo senso un essere del tutto solo: solo di quella solitudine senza remissione che si può dare nell'animalità hobbesiana, pre-politica, del tutti-contro-tutti, "e se qualcuno, con un miracolo di selvaggia pazienza e astuzia, troverà una nuova combinazione per defilarsi dal lavoro più duro, una nuova arte che gli frutti qualche grammo di pane, cercherà di tenerne segreto il modo, e di questo sarà stimato e rispettato, e ne trarrà un suo esclusivo personale giovamento; diventerà più forte, e perciò sarà temuto, e chi è temuto è, ipso facto, un candidato a sopravvivere"¹⁰.

Ora, che cosa consente a Lucia, la protagonista del film di Liliana Cavani, di sopravvivere al campo, al contrario di quanto accadrà ad altre sue colleghe? La sua sopravvivenza è legata proprio al fatto di appartenere a un commando particolare, uno dei *Liebeskommando* cioè, creati nei lager allo scopo di soddisfare i desideri sessuali degli aguzzini. Il suo essere donna, e donna bella, gioca esattamente lo stesso ruolo giocato per Levi dal suo essere chimico. La bellezza del corpo da un lato, e la stessa capacità di soddisfare i desideri sessuali degli aguzzini costituiscono pertanto le matrici originarie della vergogna.

Ancora: proprio lo strumento sessuale è utilizzato da Lucia come arma di potere nei confronti della SS Max, come uno strumento, estremo e assurdo, di resistenza. Compiacer, nel campo, significa salvarsi. Ma a differenza che in un qualunque bordello, dove la prestazione sessuale è sottoposta ad una equivalenza in denaro, qui non è il denaro, ma la stessa vita, il prezzo della prestazione. Salvarsi, sperare in una qualche sopravvivenza, significa acconsentire al regime di dominio imposto. Alla sua uscita, nel 1974, Levi definì il film "bello e falso". Ma cosa agli occhi di Levi, la cui opera pure non era stata indifferente per la produzione della pellicola, dà al film una connotazione di sostanziale falsità? "Ricordo che anni fa parlai tutto un pomeriggio con Primo Levi", scrive la Cavani. "Ricordava, ricordava, anche se sapeva che io avevo letto i suoi libri, il fatto è che di libri poteva scriverne molti altri. Ebbi l'impressione che Levi potesse, o, meglio, riuscisse a parlare solo di quel periodo della sua vita, come se fosse sempre rimasto là nonostante tutto. Mi domandai se anche i criminali sono rimasti così traumatizzati come le vittime. Pare di

⁸ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1989, p. 95.

⁹ *Ivi*, p. 80.

¹⁰ *Ibidem*.

no, almeno leggendo quello che dicono quando si trovano davanti a un tribunale”¹¹. Il fastidio di Levi nei confronti de *Il portiere di notte* attiene evidentemente al problema della rappresentazione estetica che il film dà del rapporto tra un aguzzino e una vittima, istituendo una complicità, e addirittura un amore, tra aguzzino e vittima. Una complicità che in nessun caso per Levi risulta accettabile. Ma il punto di partenza della Cavani, come lei stessa del resto esplicita, è radicalmente differente da quello dello scrittore: per la regista, il racconto della relazione tra vittima del campo e suo aguzzino costituisce “solo” l’occasione per esplorare il dispositivo sadomasochistico che viene messo in gioco. Per Levi, d’altra parte ciò che fa problema è proprio il fatto che una simile relazione si possa istituire tra una prigioniera e un aguzzino del Lager. Come se l’esperienza del lager non fosse in nessun modo, da un punto di vista psicologico, e a meno di non offrire una rappresentazione edulcorata del reale, riportabile all’esperienza psicologica sadomasochistica. Una esperienza nella quale torna comunque a vigere una sorta di “patto” tra l’aguzzino e la vittima.

C’è ovviamente, oltre a questo, il dato eminentemente storico, intorno al quale si concentra la questione appunto della “falsità”. Il film è “falso” per Levi anche al netto della verità testimoniale e storica, per la quale i *Liebeskommando* non erano certamente in nessun caso paragonabili alla rappresentazione che ne dà la Cavani. In questo senso, risulta più credibile la rappresentazione che di essi offriva Gillo Pontecorvo nel 1959 in *Kapò*. In questo senso, Levi può vedere nel dispositivo di attuazione della stessa “falsità” il pericolo massimo.

Del resto, se osserviamo la densità di film che nella seconda metà degli anni 70 verranno dedicati al tema del sadomasochismo a partire dallo scenario del campo di sterminio, possiamo avere anche contezza del pericolo che Levi intravede nella falsità della rappresentazione della Cavani. Più ancora, per dirla meglio, in quella riduzione dello scenario a sottofondo di una “estetizzazione” di un preciso dispositivo erotico che altri scenari avrebbe potuto avere¹². Non sembra certo un caso se proprio in questi anni si sviluppa una tale concentrazione di pellicole a tema, soprattutto italiane. In particolare, dell’iperproduzione *trash* legata al genere, si potrebbe quasi arrivare a dire che la rielaborazione del trauma collettivo provocata dalla testimonianza dei sopravvissuti ai Lager abbia infine potuto trovare spazio, nella società spettacolare di fine degli anni settanta¹³, come un tentativo di riassorbimento emozionale legato proprio all’erotismo, e in particolare all’esposizione pa-

¹¹ Liliana Cavani, *Il portiere di notte*, Einaudi, Torino 1974, p. ix.

¹² Un posto particolare va riservato, tra le pellicole riconducibili al genere della cosiddetta *Nazi-exploitation*, a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini, e a *Salon Kitty*, (1975) di Tinto Brass. Il filone comprenderà però, nella maggior parte, tutta una serie di film *trash*, a volte tendente allo *splatter*, in cui la decodifica dei rapporti di potere sadomasochistici lascia il posto a una radicale banalizzazione della questione. Basta ricordare in questo senso *Camp 7: lager femminile* (1969) di Lee Frost, *Ilsa, la belva delle SS* (1975) di Don Edmonds, *Le deportate della sezione speciale SS* (1976) di Rino Di Silvestro, *Casa privata per le SS* (1976) e il sequel *KZ29 Lager di sterminio* di Bruno Mattei, *SS Experiment Camp* (1976) di Sergio Garrone, *La bestia in calore* (1977) di Luigi Batzella, *Train special pour Hitler* (1977) di Alain Payet e *L’ultima orgia del Reich* (1977) di Cesare Canevari, nel quale ritorna proprio il tema del rapporto tra un aguzzino e la sua vittima.

¹³ Intendo la nozione di “società spettacolare” nel senso con cui la intendeva G. Debord nel suo testo *La società dello spettacolo* (1967).

rossistica del corpo della donna come corpo-cosa su cui si concentrano nella maggior parte di casi gli atti di violenza dei personaggi maschi. A ciò deve probabilmente essere legato anche lo sviluppo di una forma di pornografia spettacolare gestita da registi uomini e rivolta per lo più ad un pubblico maschile. Nulla, o quasi nulla, delle questioni poste dalla testimonianza dei Lager riesce ad affiorare in questo cinema di non-verità: la falsificazione originaria si tramuta ben presto in estetizzazione spettacolare che porta semplicemente acqua al mulino di una forma del discorso normalizzata intorno al Lager. Parlando del Lager, si potrà riuscire a ridere, in anni più recenti, e persino a provare piacere. Ed è esattamente questo rischio-sissimo precipizio che Levi individua quando si trova a parlare del film della Cavani. La debole immagine dialettica che la testimonianza riesce in ogni caso a costruire passo dopo passo viene come violentata: annacquata, ridotta a un tessuto rappresentativo complice di una forma di potere che, per esistere e legittimarsi, ha urgenza di ridurre e ricomporre il carico psicologico provocato dalla testimonianza.

In gioco, vi è pertanto lo statuto dell'immagine che dai Campi proviene. La necessità di rappresentazione, di preservazione di un "resto" d'archivio in grado di operare efficacemente sulla memoria collettiva e culturale, difesa per lo meno da alcuni testimoni, si lega da questo momento in poi, e man mano che ci si allontana dal vissuto diretto della Guerra, alla possibilità di una rappresentazione estetica dei campi, rappresentazione dunque non più necessariamente legata al "fatto". In questo senso, la fantasmatica prodotta dai campi si arricchisce di un ulteriore capitolo: una fantasmatica il cui risultato è quello di ridurre gli spazi della memoria, contribuendo così a quella "sparizione" dei contenuti di memoria che invece costituiscono l'orizzonte stesso del racconto testimoniale. "Le quattro fotografie strappate ad Auschwitz dai membri del *Sonderkommando* – scrive Didi-Hubermann a proposito di alcuni "resti" fotografici dei Lager, – furono quindi, anche, quattro *confutazioni* strappate a un mondo che i nazisti volevano offuscato: cioè senza parole e senza immagini". Ancora:

Tutte le analisi dell'universo concentrazionario convergono, da molto tempo, su questo fatto: i campi furono i laboratori, le macchine sperimentali di una sparizione generalizzata. Sparizione della psiche e disintegrazione del legame sociale, come lo ha analizzato prestissimo – a partire dal 1943 – Bruno Bettelheim, da poco uscito da diciotto mesi passati a Buchenwald e a Dachau¹⁴.

Lo stesso dispositivo di sparizione generalizzata della memoria, come conseguenza accessoria del processo di distruzione dei campi, è del resto quanto ritroviamo in anni più recenti nel romanzo di W. G. Sebald *Austerlitz* (2001), dove il protagonista si trova a dover connettere i frammenti dispersi della propria memoria al fine di rinvenire una qualche immagine della propria identità, la cui origine affonda ad un tempo precedente il processo di sterminio.

Notavo in quel momento quanto poco fosse esercitata la mia memoria e quanti sforzi avessi profuso, invece, per non ricordare nulla, se possibile, e per sottrarmi a tutto ciò che, in un modo o nell'altro, implicasse un qualche riferimento alla mia origine ignota (...). Non leggevo i giornali perché, come oggi so, temevo le cattive notizie, accendevo la radio solo a determinate

¹⁴ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Editions de Minuit, Paris 2003, pp. 30-31 (traduzione mia).

ore, perfezionavo sempre più i meccanismi di difesa creando intorno a me una specie di cordone sanitario, in grado di immunizzarmi da qualsiasi cosa avesse un pur remoto legame con la preistoria della mia persona, che si era adeguata a vivere in uno spazio sempre più ristretto¹⁵.

La “memoria surrogata” e l’“autocensura del pensiero” che Austerlitz vive costituiscono pertanto i due rischi che l’individuo traumatizzato dalla memoria corre per rimuovere quei ricordi che non gli consentono di recuperare una relazione adeguata col presente. Dei rischi simili corre evidentemente la memoria collettiva di una società rispetto il proprio vissuto traumatico. Ed è esattamente contro il rischio di memorie surrogate e di autocensura del pensiero che Levi mette l’accento, laddove la società spettacolare costruisce o lavora a ricostruire la propria memoria, dopo aver fatto i conti, o senza in fondo farli del tutto, con quanto accaduto nei campi. Del resto, lo stesso Sebald metterà in evidenza ancora negli anni novanta il cumulo di rimosso che attraversa la società tedesca a proposito, ad esempio, della distruzione provocata dalla guerra aerea durante la Seconda Guerra mondiale.

E appunto il rischio di una “memoria surrogata” è quello che, per il testimone, corre un film, come quello di Liliana Cavani, nel quale, sullo scenario di un rapporto tra un aguzzino e una vittima nato nel campo, abbiamo al centro, addirittura, un amore¹⁶.

In una sequenza particolarmente importante del film, in ginocchio, il protagonista Max è costretto infine a confessarsi alla vecchia amica nazista. “L’ho incontrata”. “Erika, l’ho recuperata, l’ho recuperata... E desidero che nessuno me la tolga”. “E chi pensa di farlo?” – risponde la complice, per poi aggiungere: “Max, attenzione, è una testimone, e prima che possa testimoniare contro di te, suppongo che la eliminerai”. Scopo esistenziale del gruppo di nazisti sfuggiti alla condanna post-bellica e ritrovatosi sotto mentite spoglie in un hotel di Vienna è infatti quello di separare il proprio passato dal presente. In questo senso, la riapparizione di Lucia per Max, anch’ella nelle vesti borghesi della moglie di un direttore d’orchestra, appare come il ritorno fantasmatico di un luogo della memoria che però, proprio a causa del rapporto che ha legato i due all’interno del campo, risulta travolgente. In grado di scardinare qualunque tentativo di rimozione. “No, no, la amo” confessa Max. Dichiarazione a cui la complice non può che rispondere: “Sei solo un pazzo Max”. Un destino di follia è infatti – e diversamente non può essere, ci lascia pensare la Cavani – quello a cui è votato il rapporto tra i due ex-amanti. Il legame che ancora li trova insieme è del resto un portato, il portato più profondo, per le vite di entrambi, del processo di distruzione avviato nel campo. Un processo di distruzione che supera dunque temporalmente il luogo-lager per estendersi e pervadere ogni margine di esistenza al di fuori di esso. Il legame d’amore sadomasochistico di Max e Lucia appare dunque come un lapillo fuoriuscito al lager: e nonostante sia passato del tempo, non appena il reincontro accade, il legame tra i due è destinato a riproporsi in forme simili. La regista coglie però del resto come queste forme siano legate a una sorta di duplice oltraggio: oltraggio di Max nei confronti dei propri

¹⁵ W. G. Sebald, *Austerlitz*, tr. it. A. Vigliani, Adelphi, Milano 2001, p. 154.

¹⁶ Un contributo importante è in questa direzione quello di A. Rondini, *Bello e falso. Il cinema secondo Primo Levi*, in “Studi novecenteschi”, n.1, 2007, pp. 57-100.

amici e complici, che in maniera certolina stanno cercando di distanziare tutto quanto li possa riportare al loro passato, e oltraggio della vittima nei confronti del proprio stesso passato. Oltraggio inoltre – ed è esattamente quanto Levi è costretto a guardare con circospezione – nei confronti di quel processo di atomizzazione che costituisce uno degli aspetti cruciale della produzione di morte del campo.

La produzione di morte non costituisce d'altra parte solo uno scenario, uno tra i tanti possibili, del campo, ma esso investe radicalmente lo stesso contenuto della storia d'amore tra Max e Lucia. Sempre nella sequenza della confessione all'amica, Max racconta infatti l'origine di questa storia come di un apparentemente enigmatico "passaggio biblico". Enigma che si scioglie nel momento in cui vediamo, in flashback, Lucia cantare seminuda tra gli SS. Una sequenza che merita di essere analizzata proprio perché è qui che la Cavani insiste per mettere sotto scacco l'effetto-fantasma. La donna seminuda è il ricordo di Max, il cuore del suo ricordo. La vediamo mentre si aggira provocante tra gli alti papaveri nazisti del campo, gli stessi che abitualmente hanno potere di vita e di morte su di lei. Una sequenza di rappresentazione nella rappresentazione, nella quale lo "spettacolo" ricrea, e in parte tenta di spiegare, le forme di un evento nel quale le regole che abitualmente valgono nel campo di sterminio appaiono come sospese. I volti dei musicisti sono coperti da maschere e gli stessi militari vengono trasfigurati: quasi come se fossero essi stessi coreografie, e non parte attiva, determinante, rispetto a quello che va in scena sul palco. Dentro le regole nelle quali Lucia conduce il suo spettacolo, la prigioniera può muoversi liberamente, invertendo esattamente per questa frazione di tempo avulso dal tempo della norma, come appunto avviene nel quadro di una relazione sadomaso, il rapporto di potere che è invece instaurato nel campo. La donna appare qui, e proprio grazie al suo corpo, esercitare una forma di potere nei confronti dei suoi aguzzini. Si tratta, per così dire, di una sorta di tempo carnevalesco inserito nel tempo della memoria: un tempo rovesciato che però, ovviamente, quando lo spettacolo finisce, viene nuovamente scardinato, violato, dalla prepotenza delle regole del campo, che infatti tornano bruscamente sulla scena nelle forme di un dono avvelenato. Mentre il violino continua a suonare, il reale irrompe infatti tra il sorriso quasi infantile di Lucia, in attesa di scoprire il dono che il carnefice le fa portare, come ricompensa della sua esibizione, e il ghigno di soddisfazione di Max: anche il dono di un ammiratore ad Auschwitz non può che incarnarsi nel corpo di un cadavere. Ed è infatti la testa del prigioniero Johann, abituato a molestare la ragazza, ciò che Max dona a Lucia come premio della sua esibizione. A Max, al quale "era venuta in mente la storia di Salomé", non era parso vero di dare ulteriore prova dell'assoluta onnipotenza al quale lo portava il suo essere SS nazista. "Pazzo? Chi può giudicare? E dimenticare..." – dichiara Max a conclusione della sua descrizione – "...che siamo nello stesso arco".

Quasi a conferma di queste parole giunge quindi la sequenza successiva nella quale, mentre i due stanno giocando, la ragazza fugge a rinchiudersi in bagno. Ma anche qui la finzione si tinge immediatamente di crudeltà: Lucia rompe infatti una bottiglietta di profumo, sui cocci della quale Max poggia inavvertitamente i piedi nudi. Accorsa per guardare l'esito della prodezza, Lucia mette la propria mano sotto il piede di Max, che a sua volta la schiaccia. Identico è il sangue così come identica è l'acqua che scorre nella vasca a lavare i due corpi. Un arco tragico, indisso-

lubile, inchioda i due allo stesso destino. Ma è un luogo, quello del legame tra Max e Lucia, che, nato come eccezione alla norma del campo, non può che perpetuarsi come eccezione. Il rapporto di fiducia tra Max e i suoi compagni è rotto. Klaus (Philippe Leroy), il capo del gruppo, lo fa seguire, allo scopo dichiarato di “liberarlo” dal suo passato. Ma “il processo è una farsa” dichiara apertamente Max ai suoi compagni che vorrebbero che egli interrompesse la sua storia con Lucia, a cui aveva dichiarato, appena poco prima, di amarla.

I due hanno ricreato, fuori dalle rispettive condizioni di esistenza, l’orizzonte del proprio amore: Max ha rinchiuso la ragazza nella propria camera, rinchiodandosi a propria volta, e tagliando i legami con la propria vita. Così come il marito di Lucia denuncia la scomparsa della ragazza, mentre la polizia si è messa sulle sue tracce, Max viene abbandonato dai complici, che cercano con tutti i mezzi, assediando la camera, di evitare che i due possano fuggire, consentendo così che qualcosa sfugga a quel controllo totale sul passato – di carnefici e vittime – che avevano fino a poco prima tentato di costruire. Il tempo di prigionia indotta dei due è però completamente nella disponibilità della ragazza. Sarebbe sufficiente, in fondo, andare alla polizia. Uscire fuori. Rompere l’artificio della relazione sadomaso ricreata nella camera di Max: ma la vittima non vuole fuggire. La ricreazione fittiva, sadomasochistica, della relazione che si era creata nel campo, perde però lentamente gli aspetti legati alla storia d’amore: la realtà, la realtà che è stata del campo e del nazismo, messa alla porta dalla separazione auto-indotta, ricompare infatti alla finestra nella forma di un colpo di pistola che il nazista Klaus spara contro la finestra, e che ferisce Max. A sua volta, quest’ultimo è lentamente abbandonato da tutti gli altri per i motivi più gretti (l’amico Oskar non lo aiuta perché “sta aspettando la sua pensione di guerra”).

Assistiamo così, come in vitro, alla ripresentazione del dispositivo carcerario proprio del campo, che si pone all’origine della stessa complicità fra i due amanti. Vediamo infatti come, senza cibo – e da un certo momento senza neanche più luce – i due, e soprattutto Lucia, sembrano percorrere una lenta discesa verso quella condizione di assoluto degrado che distingue quelli che Levi chiama “musulmani” dagli altri prigionieri. Nella notte, quasi ridotta a infante, con le funzioni puramente biologiche soverchianti rispetto qualunque altro limite sociale, Lucia ruba la marmellata. I due appaiono del resto ormai, nella loro artefatta prigionia d’amore, come destinati a morte certa. La macchina nazista dei complici di Max – e che vediamo quindi all’opera perfettamente funzionante in un luogo e in un tempo indipendenti da quelli in cui il nazismo aveva operato – si è ormai indirizzata verso di loro. Ma prima ancora che i due vengano uccisi, anche qui, la loro personalità, e quindi la loro stessa condizione umana, deve essere degradata: una “violenza inutile” si è ormai scatenata contro i due. Come scrive Levi:

In altre parole: prima di morire, la vittima dev’essere degradata, affinché l’uccisore senta meno il peso della sua colpa. È una spiegazione non priva di logica, ma che grida al cielo: è l’unica utilità della violenza inutile¹⁷.

¹⁷ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, cit., p. 101.

I due non vengono cioè uccisi subito, ma lasciati morire. Il totalitarismo della distruzione non lascia loro alcuno scampo, alcuna via di fuga. D'altra parte, a provocare questa condanna senza appello è pur sempre una forma di esercizio della libertà. Ma una libertà, una libertà complice, tra l'ex-aguzzino e l'ex vittima è appunto possibile solo dentro la rappresentazione indotta da un rapporto sadomasochistico. I due sono consapevoli che l'espressione della loro esigenza equivale per entrambi ad una sentenza di morte, ma è esattamente questa autonomia della libertà che viene rappresentata, e rivendicata, dalla Cavani.

Ormai coscienti di non poter sfuggire ai propri assassini, vediamo nella penultima sequenza, tra le brume della città ancora addormentata, la macchina di Max allontanarsi dall'hotel in cui si è svolta la storia. I fari dell'auto nazista seguono a distanza i due. L'ultima sequenza li vede infine camminare insieme. Siamo su uno dei ponti del Danubio: astraendo dalla storia, si potrebbe trattare di un qualunque finale di un qualunque film della *nouvelle vague*, con una coppia di innamorati che va incontro al proprio destino, forse tragico. E così effettivamente è: due colpi di pistola rimbombano in aria, mentre i due cadono l'uno accanto all'altro lungo il marciapiede del ponte. Del "retrotterra" storico non è rimasto quasi nulla; o meglio, esso si è radicalmente incarnato nel presente: la "violenza inutile", come eredità profonda del totalitarismo nazista, si è ripresentata come sottrazione di quello spazio, assurdo, di libertà umana che il campo aveva permesso. È su questo fronte, forse, che la sfumatura di bellezza con cui pure Levi guardava il film poteva in parte attenuare il giudizio di falsità. Nella rappresentazione, e nell'estetizzazione inevitabile, che il film dà dell'intera questione dei sopravvissuti, *proprio perché* al centro della storia non c'è la questione del sopravvissuto, ma questa costituisce semplicemente l'occasione di un racconto, si ha una conferma a latere della costruzione nazista dello sterminio come costruzione totalitaria: totalitaria e totalizzante, destinata costitutivamente a spegnere qualunque fuoco di resistenza che si frapponga alla propria vocazione omicida.