

## LEZIONI DI PERSIANO *PERSIAN LESSONS*

*(Scheda a cura di Alessia Astorri)*

### **CREDITI:**

**Regia:** Vadim Perelman.

**Soggetto:** tratto dal romanzo “Erfindung einer Sprache” di Wolfgang Kohlhaase.

**Sceneggiatura:** Ilya Tsوفин.

**Fotografia:** Vladislav Opelyants.

**Montaggio:** Vessela Martschewski.

**Musiche:** Evgueni Galperine, Sacha Galperine.

**Scenografia:** Vlad Ogai, Dmitriy Tatarnikov.

**Costumi:** Aleksey Kamyshov.

**Interpreti:** Nahuel Pérez Biscayart (Gilles), Lars Eidinger (Klaus Koch), Jonas Nay (Max), Leonie Benesch (Elsa), Alexander Beyer (Comandante), Giuseppe Schillaci (Marco Rossi), Antonin Chalon (Jacob Rossi)...

**Produzione:** Hype Film, LM Media, ONE TWO Films, Belarusfilm.

**Distribuzione:** Alamode Film (Germania), Memento Films International (internazionale).

**Distribuzione italiana:** Academy Two.

**Origine:** Germania, Russia, Bielorussia.

**Genere:** drammatico, guerra.

**Anno di edizione:** 2020.

**Durata:** 127 minuti.

### **Sinossi**

Gilles, ebreo belga, scampa a una fucilazione di massa rinnegando l’identità ebraica e professandosi persiano. Il caso vuole che un ufficiale del campo di prigionia in cui il giovane è stato rinchiuso stia cercando un persiano per imparare il *farsi*. La menzogna pronunciata per sopravvivere diventa necessaria messa in scena quotidiana, un cammino sul filo da cui in ogni istante si può cadere nuovamente nell’inesorabilità dello sterminio.

Nella dimensione isolata del lager, straniato dal resto del mondo, fra anonime baracche stipate di prigionieri e stanze del potere individuale, ha luogo una storia di sopravvivenza dai tratti improbabili, ma dal valore simbolico che ruota intorno al tema della memoria e della dignità umana.

## ANALISI SEQUENZE

### 1. Sequenza di apertura: Buio, fuoco e titoli di testa (00:00':00" - 00:03':12")

Dal buio emerge una musica sinfonica. Interviene una voice over con accento inglese – nel doppiaggio italiano – che chiede: «*Secondo lei, quanti prigionieri sono passati dal campo durante la sua permanenza?*».

Ci accorgiamo, senza aver ancora visto nulla, che da queste parole molte immagini si dipingono già nella nostra immaginazione. Il buio e le parole evocano ricordi storici, ma non abbiamo il tempo per cominciare a pensare che già compare il primo fotogramma che ci mostra un binario fra i boschi, ripreso dal basso, a rendere quasi tattilmente percepibili le rotaie di ferro sul manto di terra cosparsa di foglie. Sul fondo, al centro, una figura umana messa in risalto dalla perfetta simmetria. Cammina verso di noi. Un carrello in avanti le va incontro come fosse il percorso di un treno, coincidente con il nostro punto di vista.

«*Tra i venticinque e i trentamila*», è la risposta.

«*Si ricorda di qualcuno?*» chiede nuovamente la voce, mentre la figura avanza fino a coprire il quadro, cedendo di nuovo il posto allo schermo nero su cui compare immediatamente il nome del regista, mentre in sottofondo prosegue la musica, insieme al rumore dei passi del personaggio intravisto.

Torniamo a vederlo subito dopo; cammina, ansima. Viene verso la camera che si muove con un carrello a precedere. Il dialogo continua in sottofondo, voice over.

L'inquadratura si sposta dunque verso l'alto, fra gli alberi, mentre ascoltiamo che tutto il materiale d'archivio è stato bruciato dai nazisti prima della liberazione. Un fotogramma nero raccorda l'immagine successiva: un rogo di documenti. Su di esso, compaiono i titoli di testa. La scrittura digitale si sovrappone alle pagine scritte che ardono, si accartoccano e si dissolvono tra le fiamme.

### 2. “Francia 1942” (00:03':13" - 00:08':47")

#### *Il libro*

“*Ispirato a fatti veramente accaduti*” ci informa la didascalia, dopo averci collocati in un preciso luogo e anno. Scopriamo l'identità del personaggio intravisto: proveniente da Anversa, figlio di un rabbino, ma “non proprio” praticante. Trasportato in una camionetta con molti altri passeggeri, accetta di barattare un panino con un libro, portato via da un appartamento. Una voce fuori campo dice qualcosa di cui ci viene fornita la traduzione: «*Ottavo comandamento. Dice di non rubare*». «*Penso che ora possiamo dimenticarcene tutti*» è la risposta dell'interlocutore, che vede contrapporsi due modi differenti di vivere un presente tragico: restando ancorati ai propri principi morali e ai dettami della fede; mettendo da parte l'etica per la sopravvivenza.

Uno stacco ci porta in una fitta vegetazione. Una panoramica dal basso verso l'alto scopre un paesaggio lacustre dai toni irreali in cui prevale un verde acquatico, mentre sul fondo si staglia un sole pallido e brillante: un panorama, quasi fantasy, che spezza il realismo delle immagini viste finora, dei contenuti, dei “*fatti veramente accaduti*”. Raccordato dalla musica, il “viaggio” prosegue con uno stacco che ci porta in un vasto campo coltivato, dai tratti più realistici e, subito dopo, siamo in un veicolo – ne intravediamo il “muso” d'epoca dall'interno del parabrezza – e attraversiamo il bosco.

#### *La sopravvivenza*

La camera fissa ci mostra una camionetta che parcheggia in una radura: osserviamo, stavolta a distanza, e con il distacco dell'inquadratura oggettiva, dei soldati con elmetto e trench e un ufficiale con il cappello, che riconosciamo come SS, che fanno scendere i passeggeri. Un

primo gruppo viene atterrato in una gelida esecuzione la cui sommarietà è accentuata dalla luce fredda, dalla distanza del punto di osservazione, dalla sua collocazione “alle spalle” della scena: l’oggettività non lascia margine di partecipazione o di intervento, neanche mentale.

L’inquadratura comincia a muoversi in avanti man mano che l’attenzione si concentra su di un singolo prigioniero, caduto a terra appositamente per fingersi morto e tentare di salvarsi, avvicinandoci così al dramma individuale, che assume dunque un’identità specifica, soprattutto quando lo sentiamo gridare: «*Non sono ebreo, sono persiano*».

L’uomo viene risparmiato perché il caso vuole che al capitano Koch serva un persiano, ovvero si verifica una di quelle situazioni fortuite che salvarono ad alcuni una vita appesa a un filo, e diventata una specie di “lascia o raddoppia” in cui tutto è perduto, o riguadagnato, in base a una combinazione di intelligenza, disperazione e fatalità. Il dolly continua ad avanzare anche quando i personaggi sono usciti di scena, lasciando a terra i corpi senza vita dei prigionieri in un paesaggio livido e indifferente che assume l’aspetto di una composizione pittorica che si chiude in una dissolvenza al nero.

Compare il titolo del film: tutto ciò che abbiamo visto finora assume la connotazione di un prologo.

### **3. Le regole a Buchenwald (00:08':48" - 00:29':10")**

L’ingresso nel campo di concentramento, sotto un cielo biancastro e fumoso, vede stagliarsi, ripresa dal basso, la scritta “*Jedem das Seine*” (“*A ciascuno il suo*”) che compariva sulla cancellata di Buchenwald, uno dei più grandi lager della Germania nazista, collocato in Turingia.

In una stanza, una sorvegliante viene duramente rimproverata per l’imperfetta compilazione di un registro in cui le lettere alfabetiche non sono abbastanza chiare e simili fra loro da rispettare lo standard di assoluta precisione ed efficienza che il Terzo Reich esigeva. Con tale biglietto da visita ci viene presentato il capitano Koch – personaggio ispirato al vero comandante di Buchenwald, Karl Otto Koch – spietatamente maniacale, al quale sottoporre il sedicente persiano.

#### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

#### **“Jedem das Seine” da Platone a Buchenwald**

La strutturazione di un linguaggio di regime nella Germania nazista, strumento essenziale della propaganda, costituì una revisione semantica della lingua, fra la creazione di neologismi e il recupero di espressioni filosofiche riutilizzate in senso astratto e strumentale (pensiamo all’hegeliano “*Il lavoro rende liberi*”). Così, il principio giuridico “*Jedem das Seine*”, “a ciascuno secondo i suoi meriti” / “a ciascuno il suo”, contenuto concettualmente già nello Stato platonico e presente nel diritto romano, assume una connotazione di giustizia superiore che contiene ambiguumamente un debito.

#### **Riflessioni tra giustizia e realtà**

(...) Rendere presente ed operante il diritto, vale a dire determinare «ciò che è suo di ciascuno» (Platone, Repubblica), secondo l’aurea definizione platonica che dominerà il pensiero classico-cristiano. La rappresentazione di *ciò che è suo di ciascuno* richiama l’attenzione dei giuristi e degli operatori del diritto circa l’essenza della giustizia, che è virtù aperta ad alterum. Essa è tra tutte la più importante e «né la stella della sera né quella del mattino sono altrettanto degne di ammirazione», scrive Aristotele nell’Etica Nicomachea.

(...) Il celebre brocardo ulpiano “unicuique suum” [*dare a ciascuno il suo*] radica la relazionalità umana nell’essere permanentemente debitori di qualcosa da qualcuno. Infatti, sin

dal suo venire al mondo, l'essere umano fa esperienza del debito. Egli è debitore verso coloro che lo nutrono e lo educano, verso colui/lei che lo guida durante tutta la vita.

(D.B. Panetta, "Riflessioni tra giustizia e realtà", in Gazzetta filosofica.net, 23 marzo 2020)

### **La Giustizia, la spada e la bilancia**

(...) Proprio la dignità umana è considerata inviolabile nel primo comma dell'articolo 1 del *Grundgesetz* tedesco, scritto all'indomani di quella stessa esperienza nazionalsocialista che, con il suo '*Jedem das Seine*' campeggiante in rosso sul cancello principale del campo di concentramento di Buchenwald, si era permessa un beffardo richiamo al '*suum cuique tribuere*' (...) Nel sesto canto del suo poema idillico *Hermann und Dorothea*, Goethe associava al '*Jedem das Seine*' gli ideali della Rivoluzione francese che avevano contagiato anche i vicini tedeschi: (...) È solo nel Novecento che il '*Jedem das Seine*' ha cominciato ad assumere una connotazione negativa, fino a diventare sinonimo di 'eccidio di massa'<sup>64</sup>, dopo che agli inizi del 1938 Karl Otto Koch aveva impartito l'ordine di fare forgiare la scritta sul cancello di ferro principale del campo di concentramento di Buchenwald, del quale era primo comandante. Può apparire sorprendente che la scritta '*Jedem das Seine*' sia stata scelta proprio da Koch. Egli, infatti, è passato alla storia come 're del crimine', prima per sospetti di corruzione che nel 1941 condussero a una prima inchiesta interrotta grazie all'intervento di Himmler, cui seguì una seconda inchiesta culminata con l'arresto nell'agosto del 1943. Il relativo processo si concluse l'anno dopo con una sentenza di condanna a morte per corruzione, ricettazione, truffa, appropriazione indebita e istigazione all'omicidio. (...)

#### ***Note:***

- *Per tacere di altri riferimenti, può ricordarsi che nel corso dell'Ottocento la scritta 'Jedem das Seine' fu impiegata anche per la filigrana della carta, come quella di una lettera scritta da Marx a Engels e oggi conservata a Colonia. (...)*
- *Non deve stupire, pertanto, che per la versione tedesca del romanzo 'A ciascuno il suo' di Leonardo Sciascia si sia scelto un titolo come 'Tote auf Bestellung', per evitare così l'impiego delle parole 'Jedem das Seine'.*
- *Dell'esecuzione dell'ordine fu incaricato l'architetto e grafico Franz Ehrlich, arrestato nel 1934 per attività 'comuniste' e internato a Buchenwald nel 1937. Ehrlich realizzò la scritta in uno stile ispirato al Bauhaus, che pure era stato negativamente bollato come 'kulturbolschewistich' e 'undeutsch' dalla propaganda nazionalsocialista. Rispetto agli ingressi di altri campi di concentramento, per cui si era scelta la scritta 'Arbeit macht frei', un'ulteriore differenza era rappresentata dal fatto che essa era leggibile dall'interno, e non dall'esterno del campo. Proprio questa duplice differenza e l'assoluta mancanza di indizi in senso contrario fanno inclinare per una decisione assunta a livello locale e rendono assai poco verosimile l'ipotesi che la scritta sia stata scelta per «un ordine venuto dal centro».*

(M. Varvaro, "La Giustizia, la Spada e la Bilancia", in "Ricerche di storia antica. Responsabilità e merito – Retorica, Giustizia, Società", Università degli Studi di Palermo, febbraio 2016, cit. pp. 596, 604/609; link: <https://core.ac.uk/download/pdf/146519048.pdf>)

### ***"Miti della persia" (00:12':08" - 00:14':40")***

In un classico campo-controcampo avviene il dialogo fra il nostro protagonista – Gilles – e il capitano, all'insegna del costante sospetto, con un'illuminazione che lascia la stanza in penombra e privilegia i volti con un effetto naturalistico.

Un dettaglio ci mostra il titolo del libro dal punto di vista di Koch, ma senza effetto di soggettiva, preferendo l'oggettività "partecipata" della semi-soggettiva; leggiamo in francese: "Mythes de la Perse" (Miti della Persia).

Koch sperimenta il senso di estraneità a una lingua, di cui non riconosce nemmeno il suono, e quindi la possibilità di essere preso in giro. Chiede a Gilles, che si è presentato come persiano da parte di padre e belga da parte di madre, di dirgli qualcosa in *farsi*.

«*Vedi che il sole tramonta lentamente e ti sorprende lo stesso, quando d'improvviso è buio*». Recita e poi traduce Gilles.

«*Quello che più odio al mondo sono i ladri... e i bugiardi. Se stai mentendo te ne pentirai*». È la replica di Koch. «*Ma se dici la verità puoi considerarti fortunato: da domani, lavorerai in cucina e darai i pasti ai prigionieri. E ogni giorno, dopo il lavoro, verrai e mi insegnnerai la tua lingua*».

### ***Vita nel campo (00:14':41" - 00:19':55")***

Il soldato che insieme a Max ha procurato a Koch il richiesto persiano riceve una ricompensa – scatole di carne conservate in scaffali come oggetti di valore – ridotta, rispetto a quella attesa. La breve scena si svolge senza dialoghi, affidata esclusivamente alla mimica e a brevi fiati: il soldato non è stato ricompensato giustamente, ma ha timore a reclamare quanto gli spetta. Uscito dalla stanza, afferma che il capitano vuole prima essere sicuro che il ragazzo sia un vero persiano. Non sappiamo se queste parole siano state effettivamente pronunciate o se siano un pretesto per non ammettere di non aver avuto il coraggio di reclamare quanto dovuto: l'ellissi procurata dallo stacco di montaggio ci lascia nel dubbio.

Quello che è certo è che la forte gerarchizzazione del campo produce un ambiente di generale paura, sottomissione, furbizia.

Un carrello a precedere, e poi laterale, segue dinamicamente l'ingresso dei prigionieri nel campo e il loro disporsi in fila. Incalzanti operazioni di smistamento, accentuate dalla musica over, li collocano al lavoro secondo implacabili disposizioni. Nelle cucine riconosciamo il nostro protagonista.

Incontriamo dunque Max, che invita Elsa al ballo, mentre entrambi fumano. Segue un dialogo sentimentale fatto di accortezze che risultano leziose dato il contesto in cui ci troviamo, e la stessa azione del fumare costituisce un privilegio all'interno del lager, i cui prigionieri sono stati privati di tutto. Sullo sfondo appare Gilles sfocato; un rapido cambio di fuoco ne definisce i contorni, sfocando invece Max ed Elsa in primo piano.

«*Koch ha un debole per i persiani?*», chiede la ragazza.

«*Koch non ha un debole per nessuno*», risponde Max. E, dopo una pausa, aggiunge: «*E quello non è persiano*».

La curiosità intellettuale di Koch, il suo desiderio culturale di apprendere una lingua, appare dunque, come già sospettavamo, più la manifestazione di volontà di un uomo al potere.

Stacco. Nelle cucine, Gilles, di spalle, ripete le parole usate con Koch per dire “papà” e “mamma”, come se le stesse imparando: perché le ha probabilmente inventate e sta cercando di ricordarle, come testimonia il successivo «*me ne servono altre*», rivolto a se stesso, ma pronunciato ad alta voce, seguito poi da parole appena sussurate che vanno a comporre un possibile dizionario: Gilles prepara l'attesa lezione di persiano in forma di soliloquio.

### ***Pianificazione linguistica (00:19':56" - 00:24':10")***

Avviene un nuovo colloquio in campo-controcampo fra Koch e Gilles.

Koch, che afferma di saper cucinare, fiero di essere passato in breve da sguattero a capocuoco, presenta il suo progetto di apprendimento, scandito in un esatto numero di parole giornaliere con una stima totale raggiungibile in un paio d'anni, allo scopo di aprire un ristorante tedesco a Teheran.

Emerge nuovamente la tendenza nazista alla pianificazione e scopriamo che il desiderio di apprendere il *farsi* ha uno scopo pratico, per chi già immagina di vincere la guerra, o quanto meno di uscirne indenne, e ricominciare una vita da un'altra parte.

«*Come avrai notato io sono un uomo di buon cuore. Ma non ammetto che mi si prenda in giro*», afferma Koch in primo piano, minacciando nuovamente Gilles, che si rivolge a lui fin dall'inizio chiamandolo «*Herr Hauptsturmführer*», uno dei gradi militari che contraddistinguevano i comandanti nella Germania nazista.

Gli sguardi scambiati fra i due, mentre l'uno insegna parole inventate che l'altro trascrive, accentuano la tensione di un rischiosissimo inganno, fra la sospettosità dell'aguzzino e la perseveranza della vittima che ha intrapreso una strada dalla quale sa di non poter comunque tornare indietro.

Su di un giaciglio logoro, in una stanza illuminata da una lampada a petrolio, un sorvegliante fuma, mentre fuori campo, fra i colpi di tosse dei prigionieri, sentiamo la voce di Gilles che elenca parole, attirando la sua l'attenzione: sta ripassando la sua stessa lingua, inesistente fino a poco prima, ma sua, in quanto inventata, e in quanto lingua della possibile salvezza.

«*Che stai facendo?*», «*Prego*», risponde. E, in effetti, le sue parole sono una litania della sopravvivenza.

La tensione del film aumenta man mano che l'inganno procede e che le parole vengono trascritte, acquistando sempre maggiore, pericolosissima concretezza. Koch, nella stessa inquadratura con cui gli abbiamo visto tenere fra le mani il libro di miti persiani, rilegge foglietti di appunti in un soliloquio che lo presenta come lo specchio inconsapevole di Gilles: entrambi imparano, entrambi ripassano ad alta voce, ma in posizioni rovesciate.

N.B.: Koch, oltre a fare riferimento al già citato comandante di Buchenwald, in tedesco significa “cuoco”; è quindi un nome di tipo connotativo.

### ***Paradossi logici (00:24':11" - 00:29':10")***

Bussa, dunque entra, Max a fare rapporto. Il prigioniero che afferma di essere Reza Joon – ovvero Gilles –, sta mentendo e non è persiano, dice. Max fa tali affermazioni su basi fisiognomiche, ritenute molto attendibili all'epoca e parte della propaganda antisemita («*Ha mani da ebreo, naso da ebreo, nuca da ebreo, ecc.*»).

Ma il suo intervento indisponere Koch, perché basandosi non su qualche scoperta o testimonianza, ma puramente sull'intuito e sulla deduzione, Max sta indirettamente presupponendo che Koch non sia stato in grado di arrivare da solo alle stesse conclusioni. «*Ancora non so se lui stia dicendo la verità, ma dubito che tu ne sappia più di me*», dice, ma Max insiste: la furbizia ebrea arriva ovunque, «*se necessario si farebbero passare anche per cinesi. Tanto per imbrogliarla*». Notiamo come nessuno formula l'ipotesi che lo scopo sia un disperato tentativo di sopravvivere allo sterminio.

Max sta cercando di stanare la bugia di Gilles, ma incappa in una situazione paradossale: lui ha affermato di aver trovato un persiano e lui ora nega che lo sia. Ciò basta a metterlo a tacere.

Uno stacco di montaggio segna il passaggio di Koch dalla scrivania alla cucina, dove versa accuratamente il tè, producendo lo stesso spiazzamento di quando ha vantato le sue abilità di cuoco: il suo slittamento da una mansione all'altra sembra tratteggiarlo come uomo dalla natura pratica e volitiva (ci accorgeremo che ha invece optato per scelte di convenienza, che non ha cause né principi morali).

Elsa viene rimossa dall'incarico di tenere i registri del campo, per via della sua scrittura inadeguata: il compito sarà affidato al persiano. Immediatamente dopo, Elsa utilizza una prigioniera a caso per esercitare una spicciola vendetta: di nuovo il sistema di gerarchie diventa gioco crudele di prevaricazioni a catena, basate essenzialmente su capricci e rivalse. Di nuovo si alternano campo e controcampo, con l'intervento di un totale oggettivo, nel dialogo fra Koch e Gilles, confermando la struttura iterativa del film nei suoi passaggi progressivi, ma anche evidenziando l'opposizione, la sfida, lo scontro fra le parti, il gioco carnefice-vittima che nella prospettiva dell'inganno si rovescia.

Messo in crisi dalla richiesta di quaranta parole da tradurre, Gilles ricorre a obiezioni accessorie («*ma queste sono trentanove*» / «*Aggiungine una. Che ne dici di "verità"?*»); dunque, si siede a favore di camera, lasciandosi il capitano alle spalle, sul fondo, e riservando a noi spettatori il proprio reale stato d'animo.

#### 4. La fuga (00:29':11" - 00:35':47")

Nel nuovo dialogo fra Max ed Elsa – ribadiamo il procedimento iterativo che scandisce il film – le questioni sentimentali vengono messe da parte e sale alla ribalta il persiano come problema principale, per ragioni diventate ormai personali. Come sbarazzarsi dello scomodo personaggio? Forse facendolo fuggire da una prigione praticamente invalicabile. In campo lungo si stagliano le figure di Max alle spalle di Gilles, su di un paesaggio brumoso che nuovamente conferisce alla scena un senso di pittorica irrealità. La corsa del “persiano” fra gli alberi è seguita a distanza dalla steadycam che ne ricalca il tragitto, rendendola più percepibile, ma senza un'effettiva partecipazione.

Posizionati, dunque, alle sue spalle, seguiamo Gilles passo dopo passo, con un senso di adesione e di incombenza, mentre si avvicina all'uomo armato in divisa che ha interrotto la sua fuga.

Scopriamo che il bosco in cui si muove è situato fra un campo minato e una palude, evocazioni di cose che non vediamo, ma che esasperano il senso dell'ignoto e di impossibilità di evasione.

Per la prima volta assistiamo a un esplicito sfogo in primo piano su ciò che finora abbiamo facilmente intuito, ovvero il dramma di Gilles del dover inventare parole in una lingua che non conosce e, cosa ben più difficile, ricordarle: finora, il personaggio non aveva mai avuto modo di interagire con qualcuno con sincerità.

Max si è intanto messo sulle orme di Gilles. Entrato in una chiesa diroccata, rivolge uno sguardo al crocifisso rimasto in piedi fra le macerie, con un effetto di soggettiva in cui l'immagine di raccordo che ci mostra ciò che sta guardando è, in realtà, una semi-soggettiva, angolata lievemente dal basso, alle sue spalle.

Il montaggio alternato ci riporta dunque su Gilles che riprende la fuga, poi di nuovo su Max nella chiesa: credeva si fosse nascosto lì, afferma, ma non l'ha neanche cercato; ha incontrato tuttavia, in chiara veste simbolica, l'immagine universale del sacrificio e del patimento, ovvero Cristo crocifisso.

Ripreso dall'alto, vediamo dunque Gilles tornare tra i filari di ferro spinato di Buchenwald esattamente come ne era uscito. Il momento in cui riappare fra le pareti che ogni giorno minacciano la sua sopravvivenza assume per un istante un tratto tragicomico quando Max, incredulo, lo rivede, come uno spirito resuscitato e ora di nuovo nell'inferno del lager.

Max ed Elsa somigliano sempre più a due comprimari rigorosi e sciocchi, cospiratori fallimentari, scagnozzi di un sistema che se non fosse cruento si potrebbe, in fondo, definire ottuso.

## **PER SAPERNE DI PIÙ:**

### **Il “Cristianesimo Positivo”**

Il rapporto fra il nazismo e le religioni, in particolare quella cristiana, è stato oggetto di fitto dibattito, sia per quanto riguarda la posizione del nazismo rispetto a fedi diverse da quella ebraica, sia per quanto riguarda la posizione di confessioni come quella cattolica e il ruolo dei cattolici nel contrastare il regime.

### ***Il Terzo Reich di fronte alla religione cristiana ed alla Chiesa Cattolica***

Tra gli studiosi attualmente vi è un vivace dibattito riguardante l'atteggiamento assunto dalla Chiesa Cattolica ai tempi del regime nazista, ma una cosa generalmente accettata dagli storici è il fatto che le opinioni personali di Hitler verso la religione cattolica siano state profondamente negative. Questa ostilità era dovuta a motivi sia ideologici che politici: il capo del nazismo detestava il Cristianesimo per la sua morale compassionevole che predicava l'uguaglianza di tutti gli uomini di fronte a Dio e inoltre, similmente al cancelliere Otto von Bismarck, accusava i Cattolici di essere finti patrioti fedeli più a Roma che alla Germania. Nonostante questo è nata una sorta di leggenda che vuole che il Führer sia stato un fervente Cristiano.

Questa mistificazione è dovuta in parte allo stesso Hitler che fece professione di Cristianesimo in alcuni suoi discorsi pubblici, ma come hanno rilevato gli storici questi pronunciamenti non rispecchiavano le opinioni private del dittatore tedesco ed erano semplicemente dettati dall'opportunismo del capo del nazismo cosciente che per raccogliere consensi tra la popolazione era necessario non attaccare frontalmente le confessioni cristiane: «Per conseguire il potere occorre non inimicarsi la Chiesa Cattolica, che ha una grande influenza in Germania» disse nel 1925 ad Arthur Dinter. Similmente a Mussolini, egli voleva sfruttare il Vaticano per rafforzare la sua posizione; sottolineando però, nel corso di un incontro con i dirigenti del partito, che: «Una volta che io sarò al potere il Vaticano avrà poco da ridere».

(M. Ferrari, “Il Nazismo e il Cristianesimo Positivo”, in *Storico.org*, agosto 2015)

Ricordiamo inoltre la fascinazione hitleriana, di stampo esoterico, per i simboli e le reliquie e l'interesse nazista verso la Sacra Sindone, nonché la vicenda della leggendaria Lancia di Longino. A questo proposito, si rimanda ai seguenti articoli:

- Cfr. A. Delisa, “Hitler, la lancia di Longino e la Sacra Sindone”, in *NuovaStoriaVisuale.me*, (6 febbraio 2013);
- Cfr. S. Piantini, “Una curiosa forma di collezionismo. Le Reliquie”, su *Artribune.com*, (9 agosto 2020).

## **5. L'escamotage (00:35':48" - 00:41':42")**

Comincia il lavoro di compilazione dei registri. Ma Gilles ha ancora le attese quaranta parole da inventare. La sequenza, scandita dalla musica in un misto di tensione e apertura, lo vede alla scrivania, dapprima ripreso dall'esterno della stanza, confinato insieme a Koch, con un raggio di sole dall'alto a sottolinearne la condizione subalterna, ma anche, caravaggescamente, a indicarlo come prescelto, con una luce che può ancora infondere speranza; poi da vicino, mentre lavora continuando a prostrarre il pericoloso inganno in cui è imprigionato; dunque frontalmente: la camera fissa che lo inquadra ad altezza scrivania, come gli fosse seduta di fronte, a poca distanza, somiglia al ritratto in movimento di uno scrivano improvvisato intento nel proprio lavoro.

Sparita ogni luce per il tempo trascorso, Gilles accende la lampada, autoilluminando il proprio quadro. Finché un lento zoom verso il suo volto turbato ci porta a chiedere di cosa si sia appena accorto, giocando con la tensione drammatica.

Il trucco che ha appena escogitato per memorizzare meglio le parole, sfruttando l'elenco del registro, diventa un nuova elencazione in forma di soliloquio. Nei dialoghi solitari, nelle inquadrature, nel buio che lo circonda, ciò che viene accentuato è proprio la completa solitudine del “persiano”, l'assenza di un complice, di un amico, di un proprio simile con cui interagire: l'ultimo uomo con cui ha parlato umanamente è stato fucilato dopo aver barattato il libro di miti persiani per un panino.

## 6. Colloqui (00:41':43" - 00:49':28")

Eppure, somministrando dell'acqua sporca come pasto per i prigionieri, Gilles pronuncia i loro *nomi*, uno per uno, restituendo a ciascuno un'identità negata, utile solo per accurati esercizi di compilazione allo scopo di sistematizzare lo sterminio. Anche per Gilles quei nomi sono uno strumento, ma nell'ascoltarli li vediamo associati a dei volti, a delle *identità* fino a un istante prima disperse in una massa di condannati a morte.

Koch intanto ha appreso, nel corso dei mesi, 570 parole di un lingua “esotica”, come la definisce il comandante che gli rivolge alcune domande inquisitorie. Per esempio, perché pensa di andarsene in Persia dopo la guerra? Forse immagina di non trovarsi bene in Europa dopo la vittoria di Hitler?

Vediamo dunque protrarsi un gioco di subordinazioni a catena che non risparmia nessuno. Nella luce tenue di stanze pallide che si somigliano tutte, di scrivania in scrivania, si susseguono dialoghi privati. Fra Koch e il comandante, al campo-controcampo si alternano attacchi per inquadrature simmetriche che vedono i due sia contrapposti che affiancati: entrambi occupano posti di potere, entrambi potrebbero vederseli sottratti e devono esercitare un controllo sull'altro, tramite l'indagine, la pressione psicologica o la menzogna, alla quale Koch è costretto a ricorrere, proprio come Gilles.

L'utilizzo dello specchio che ci offre la visione indiretta dei due militari, proiettandoli lontano da noi, eppure vicini, nella stessa stanza in cui li stiamo osservando, ne accentua la rappresentazione come immagini identiche e opposte, strumenti di un regime che allestisce le sue figure del potere in base ai propri bisogni e alle proprie ossessioni e le osserva, le sorveglia costantemente.

## PER SAPERNE DI PIÙ:

### Note di costume

Ricordiamo che Gilles chiama Koch “Hauptsturmführer”, mentre notiamo che Koch chiama il comandante “Standartenführer”, corrispondente al grado di colonnello.

Sul colletto di Koch spicca la mostrina con la doppia “S” (SS) a destra, tre stelline da ufficiale a sinistra; il comandante ha invece a destra un teschio, che indica l'appartenenza alla famosa divisione “Totenkopf” (Testa di morto) e, a sinistra, la foglia di quercia riservata, appunto, ai colonnelli. Per approfondimenti si rimanda ai seguenti link:

- Cfr. <https://www.historical-militaria.com/germanww2/kragenspiegel/tk/waffen-ss-senior-ranks/index.htm>;
- Cfr. <https://it.ert.wiki/wiki/Standartenf%C3%BChrer>.

### Dettagli pittorici

Mentre i due ufficiali conversano, notiamo alle spalle del colonnello **L'isola dei morti** del pittore svizzero Arnold Böcklin, dipinto realizzato in cinque varianti, di cui una andata distrutta durante la guerra.

Quello che vediamo somiglia alla terza versione del dipinto, che difatti, con il suo simbolismo mortuario, magnetico, occulto, suscitò la fascinazione dello stesso Hitler che lo acquistò nel 1933 per collocarlo nel Berghof, la sua residenza bavarese vicino Salisburgo (ora è conservato presso l'Alte Nationalgalerie di Berlino).

Ma c'è di più: in una foto del 1940, scattata nella Cancelleria del Reich, che mostra Adolph Hitler, Joachim Von Ribbentrop e Vjaceslav Molotov durante l'incontro diplomatico volto alla ratifica del patto Molotov-Ribbentrop del 1939, il dipinto è visibile alle spalle di Hitler, appeso al muro, delimitato da un'ampia cornice.

La scenografia del film sta dunque riproducendo, con un dettaglio appena visibile nella tenue luce della stanza, un'**immagine storica** che rimanda allo stesso Hitler, e sta insieme evocando un non-luogo pittorico collocato nel non-luogo del lager, circondato, come abbiamo visto, di boschi, nebbia, paludi, rovine, fitta vegetazione. **L'isola dei morti** diventa così un **doppio** della realtà irreale che lo ospita e, con il suo titolo, assume il senso di un oscuro presagio.

Ricordiamo che il dipinto, con le sue molte sfaccettature, ha suscitato la fascinazione anche di Lenin, che sembra ne possedesse una copia.

Ma tutto questo Böcklin “*non lo seppe mai, perché dal 1901 riposava nel cimitero protestante di Fiesole dove, dopo una vita nomade fra la Svizzera, l'Italia e la Germania, aveva scelto di fermarsi per sempre*”. (Cit. M. Mazzucco, “L' ipnotica Isola dei morti di Böcklin che Hitler volle comprare a tutti i costi”, La Repubblica - Archivio, 17 febbraio 2013).

Per approfondimenti ulteriori sul dipinto citato si segnalano i seguenti articoli:

- Cfr. Annamaria Lorefice, “L'isola dei morti. il dipinto che ipnotizza”, in *Gazzettasvizzera.org*;
- Cfr. S. Sani, “Die Toteninsel (L'isola dei morti)”, *Moduscc.it*, 10 giugno 2017.

### ***Amore in farsi (00:45':41" - 00:47':20")***

Nel successivo confronto fra Gilles e Koch si parla nuovamente di sentimenti, come avevamo visto accadere fra Max e Elsa. Solo che stavolta l'argomento cardine diventa proprio l'amore e la capacità di amare: «*Pensi che io non sia capace di amare?*» / «*Tutti possono amare*». Un sospiro di Koch conclude il breve scambio.

Dal dettaglio della fisarmonica passiamo al primo piano di Max che intona una canzonetta sentimentale; il controcampo ci mostra l'immagine corale, in tutti i sensi, degli ufficiali che cantano insieme a lui, in un totale all'aperto. Alle spalle di Max, che viene appositamente, momentaneamente sfocato, vediamo Koch, che ha preparato il rinfresco richiesto per l'occasione, collocato in uno dei punti di intersezione della divisione del quadro in terzi, composizione che accentua l'attenzione sulla sua figura.

Dal dettaglio del tavolo l'inquadratura sale a mostrare Gilles che, subito, corre verso il fondo per servire i pasti.

Alle spalle della sofferenza che si consuma nel campo, avvengono banchetti, si cantano canzoni, si vagheggiano amori; Max continua a corteggiare Elsa, sedotta e abbandonata dal colonnello.

### ***7. Un passo falso (00:49':29" - 00:54':00")***

Koch continua a chiedere parole estemporanee a Gilles e Gilles cade in fallo, “inventando” una parola già utilizzata che Koch ricorda bene.

Il pestaggio che ne consegue alterna immagini in piano medio e immagini che mostrano la scena sul fondo, in campo lungo, lasciando spazio ai commenti degli ufficiali che ironizzano, facendo ipotesi sull'accaduto.

Koch, affannato, ride per dissimulare la rabbia con gli altri ufficiali, mentre Gilles giace nel fuori campo, cosa che ci fa intuire la sua condizione. Il dettaglio della mano insanguinata di Koch aggrava la nostra immaginazione in merito.

Uno stacco ci porta, con un netto cambio di fotografia, all'imbrunire – comprendiamo che è passato del tempo. “Sguardi felici” chiede l'ufficiale che scatta la foto di gruppo per immortalare la lieta giornata.

Koch ordina a Max, mentre i due camminano verso la macchina che indietreggia con un carrello a precedere, di destinare Gilles alla miniera, perché “non gli serve più”. Continua a chiamarlo “il persiano” e sceglie di non giustiziarlo, per non dover ammettere di essere stato ingannato.

«*Assicurati che il lavoro sia pesante*» è la raccomandazione. E sappiamo che Max sarà una garanzia in merito, poiché è stato il primo ad essere ingannato, pur ricredendosi subito dopo. Notiamo come il gioco di subordinazioni e bugie è inestricabile.

Un’inquadratura dall’alto ci mostra Gilles che cade faccia a terra su un terreno pietroso, rappresentando insieme il punto di vista in soggettiva di Max e la condizione di Gilles.

La camera si allontana sull’asse mentre il (non più) “persiano” cammina fra le pietre della miniera, incalzato da Max, e la musica sottolinea la sua caduta in disgrazia, da penna e carta alla scrivania ai picconi in miniera. La vendetta per il lavoro al registro sottratto a Elsa è consumata.

## 8. La confessione (00:54':01" - 01:02':15")

Elsa, spiata da una finestra mentre fa la doccia, da un angolo di vetro, somiglia al fotogramma di un film a sé, e in parte lo è: nella dimensione di alienata sofferenza del lager, tra rinfreschi, discorsi d'amore e corteggiamenti, trova spazio anche il dato sensuale.

Gilles in miniera sviene, stremato dalla fatica, mentre pronuncia parole in una lingua che nessuno comprende: «*Ilj ma lan*» (*non ho potere / non ce la faccio*). Viene trascinato alle baracche.

In netto contrasto col lividore dei lavori forzati, uno stacco ci porta davanti a uno specchio, dove due ragazze elegantemente vestite parlano di profumi: una è Elsa, che sta finendo di truccarsi per Max che l'ha invitata al ballo; l'altra è Jana, nuova amante del comandante-colonnello, invano innamorata di Max. Il totale della stanza ci mostra tuttavia un luogo buio e modesto e, appeso a una finestra, vediamo un camicione a righe bianche e nere che rimanda alla prigionia nei campi. Notiamo come siamo, di nuovo, di fronte a un dialogo a due (e di nuovo davanti a uno specchio).

Gilles intanto continua a pronunciare parole in una lingua incomprensibile, come in preda al delirio. Per comprendere cosa stia dicendo, ironia della sorte, viene chiamato Koch che traduce «*chiama la madre, vuole tornare a casa*». «*Allora è davvero persiano*», ipotizza il soldato. Koch salda il proprio debito di scatole di carne, soddisfatto di non essere stato ingannato – non sta tanto rispettando i patti quanto festeggiando una propria vittoria personale.

Durante la degenza, Gilles, rispondendo alle domande del medico, afferma dunque che stava parlando in *farsi*. Ma non nel vero *farsi*: «*Me lo sono inventato*». Per la prima volta, Gilles **confessa di aver inventato una lingua**, ma la confusione tra realtà e invenzione è tale che anche lui fatica a distinguerle, sopraffatto dai lavori forzati e dalla violenza.

Il paradosso vuole che, proprio ora, Koch gli creda nuovamente, anzi, sia ormai persuaso della sua identità persiana.

Ciò che è accaduto è che la disperazione di Gilles, nel suo estremo tentativo di sopravvivere, e la determinazione di Koch, nel suo capriccio di apprendere una nuova lingua senza saperne valutare l'autenticità, hanno portato alla nascita di un linguaggio comune che appartiene solo a loro due. Di colpo, sono entrambi beffati dalla sorte, accomunati da un raggiro necessario: di nuovo, sono l'uno di fronte all'altro alla scrivania.

Koch, dunque, rovescia le parti dicendo "interrogami", mettendo il suo prigioniero nella condizione di porre domande. E Gilles parte da quella parola fatale che gli è costata una durissima punizione: è la sua rivalsa, una contropunizione per il suo nemico-allievo.

#### **9. Il lager fra pettegolezzo e delazione (01:02':16" - 01:07':25")**

Nel descrivere il rapporto fra Elsa e Max, il film è passato dal sentimentale al sensuale, per arrivare ora al sessuale, soffermandosi su proporzioni e performance, aumentando sempre più il senso di indifferenza verso il meccanismo di morte che è parallelamente attivo. La contrapposizione fra la sfida di Gilles che sta tentando il tutto per tutto per sopravvivere e l'intrattenimento salottiero dei militari è, a tratti, straniante. I dettagli che declassano il comandante sul piano della supposta efficienza amorosa rimpiccioliscono l'uomo di potere e, in generale, dipingono tutto il comparto militare del campo come un circolino di uomini e donne spiccioli, vendicativi, dal pettegolezzo facile, dalle pulsioni elementari che poco hanno a che fare con la decantata superiorità dello spirito ariano.

Nuovamente a colloquio con il comandante, Koch apprende che esiste un rapporto su di lui a proposito di questo suo strano e rischioso capriccio di proteggere un ebreo che si finge persiano. Nella stanza che già conosciamo, con la luce flebile, il dipinto di Böcklin e lo specchio, i due ufficiali continuano a confrontarsi in campo-controcampo, avanzando allusioni e minacce dietro le formule di reciproco rispetto. Koch, dunque, sfodera l'informazione in suo possesso per sferrare un contrattacco all'avvertimento appena subito: «*Non è niente di grosso, è davvero una piccolezza*» è il doppio senso a cui ricorre, corredata da apposita mimica. All'accusa di omosessualità (gravissima per il Terzo Reich), risponde con quella di micropenia. Entrambi gli ufficiali sono dunque ora alla pari in una guerra fredda che vede minacciata la loro virilità.

Il lager è una rete di ricatti che la facile delazione incrementa.

Ricordiamo, inoltre, che ipotesi di scarsa prestanza sessuale, a livello di pettegolezzo giornalistico, sono state rivolte anche a Hitler stesso (di cui dunque il comandante appare nuovamente come alter ego).

#### **PER SAPERNE DI PIÙ:**

##### **L'amore al tempo del Terzo Reich**

Al di là della propensione ad arringare le SS sui pericoli dell'omosessualità maschile, Himmler volle anche imporre le sanzioni più severe per i rei, fino alla pena di morte. Viceversa i nazisti si curarono poco dell'omosessualità femminile. In Germania, come in gran parte d'Europa, l'amore saffico non era contro la legge, né il codice penale ne faceva menzione alcuna.

(...) Data la concezione sostanzialmente passiva e subordinata che i nazisti avevano del gentil sesso, gli amori tra donne non erano considerati poi una gran minaccia.

La Gestapo faceva ricorso alla rete dei funzionari di regime a livello locale, dal capo isolato in su. E l'esistenza stessa di questa rete con al centro la polizia segreta, era di per sé incentivo alla denuncia. I funzionari nazisti sapevano che non dare la caccia al dissenso rischiava di

metterli nei guai in prima persona; e sapevano anche che segnalarlo poteva guadagnar loro il prezioso riconoscimento di servitori fedeli del Terzo Reich. (...)

«Tutto, letteralmente tutto viene soffocato dalla paura», scriveva nel suo diario il filologo ebreo Victor Klemperer, il 19 agosto 1933. «Più nessuna lettera, nessuna telefonata, nessuna parola per strada. Ciascuno teme che l'altro sia un traditore o una spia».

(R. J. Evans, "Il Terzo Reich al potere - 1933-1939", Mondadori, Milano 2010)

## 10. Comunicazione e discorso (01:07':26" - 01:11':24")

Il surreale rapporto di insegnamento-apprendimento di una lingua inventata, fra Gilles e Koch, culmina in una conversazione che vede a confronto l'intelligenza dell'uno, messa a servizio della menzogna per la sopravvivenza, e la dedizione dell'altro, sprecata per una causa brutale nella quale evidentemente non crede nemmeno. Notiamo che l'inganno procede secondo un climax, conseguenza dell'aver varcato un punto di non ritorno nell'istante stesso in cui Gilles si è proclamato persiano. Il paradosso vuole che vittima e aguzzino si ritrovino a parlare in una lingua nota solo a loro due, quindi a condividere una forma di comunicazione esclusiva.

## 11. La deportazione (01:11':25" - 01:13':25")

Intanto, gli altri prigionieri stanno per essere deportati in Polonia e appare evidente che per loro non vi sia più speranza. Ne udiamo i dialoghi fuori campo mentre Gilles, inquadrato frontalmente, condivide con noi il proprio stato d'animo in un "a parte" silenzioso. La sua solitudine è condivisa solo con noi che, spettatori onniscienti, sappiamo come stanno realmente le cose.

Il camera-car riproduce la soggettiva di Gilles che viene allontanato dal campo per scampare alla deportazione, mentre in lontananza si susseguono esecuzioni sommarie per motivi meno che futili.

La musica over, cominciata già nella stanza di Koch, lega i passaggi temporali-sommario che ci portano da Buchenwald alla fattoria in cui Gilles lavorerà per qualche giorno; poi, l'improvviso ingresso in campo dal basso di quest'ultimo la interrompe bruscamente. Il fischio del treno, ormai partito, richiama la sua attenzione: la triste realtà dei fatti subentra così a spezzare l'enfasi artificiale della musica over.

## 12. Partenze e arrivi (01:13':26" - 01:28':36")

Il dettaglio del righello lasciato da Elsa nel registro ci riporta alla mente l'escamotage usato da Gilles per memorizzare le parole; lo zoom che avvicina il volto di Koch, seguito da quello che avvicina il registro, aumenta la tensione, facendo credere che Koch stia per accorgersene. Dunque, il comandante del campo spedisce Elsa al fronte orientale, vendicandosi del pettegolezzo messo in giro a suo danno. Gilles invece torna al campo accolto dal commento sarcastico: «*Tu hai sette vite, come i gatti. Il mio piccolo gatto persiano*», da parte di Max che, subito dopo, minaccia di ucciderlo; Gilles, indifferente, marcia a favore di macchina, di nuovo a tu per tu con lo spettatore, ripreso con un carrello a precedere.

Notiamo, ancora una volta, come lo schema delle riprese e delle inquadrature sia iterativo e corrispondente a scelte espressive ben precise che tendono a ripetersi coerentemente.

Gilles nota una bambola sul campo appena sgombrato: comprendiamo che dietro la sua indifferenza forzata c'è una consapevolezza in sordina della brutalità che si sta consumando intorno a lui mista a impotenza, annichilimento, rassegnazione, e insieme c'è la determinazione a vivere che lo ha portato fin qui, che diventa tuttavia sprezzo della paura di fronte a un mitra puntato contro di lui.

Un campo lunghissimo lo lascia solo nel lager vuoto, vivo fra gli oggetti abbandonati di coloro che non si salveranno. Lo stanzone con i letti vuoti è forse più spaventoso di quando erano pieni.

Gilles estrae dalla tasca un pezzetto di stoffa su cui è scritto “Aviva”, forma femminile del nome ebraico “Aviv”: la giacca apparteneva a una donna che non c’è più. «È follia», dice Gilles, ancora lucido nonostante tutto. L’inquadratura a piombo che segue e il movimento di macchina eseguito da un drone, ci consegnano l’immagine più raggelante vista finora, ovvero un mucchio di corpi anonimi e svestiti da smaltire, a una distanza che, nell’allontanarli notevolmente, protegge in parte il nostro sguardo, affidandosi all’intuito che subito ci richiama alla mente documentazioni fotografiche drammaticamente note. Nella distanza siamo inoltre impotenti quanto Gilles e, in più, esterni: sorvoliamo l’orrore senza prenderne parte, solo constatando, in una necessaria assunzione di responsabilità morale che, tuttavia, non cambia gli avvenimenti per come si sono svolti.

Nel montaggio alternato passiamo dal registro da cui vengono ordinatamente depennati nomi, a Gilles seduto sulla branda, ad altri corpi trasportati (che stavolta, vestiti, vediamo da vicino), ai nuovi arrivati al campo: è una catena di montaggio senza fine.

I nomi che si susseguono nella fila per i pasti – altra scena che si ripete con una variazione – sono stavolta italiani. Nel lager si avvicendano varie nazionalità accomunate dalla persecuzione.

Nuovi nomi equivalgono a nuovi vocaboli per Gilles, dunque per Koch che, nell’apprendere, commenta «*che lingua meravigliosa*», mostrando ammirazione verso qualcosa che è frutto dell’invenzione di un uomo che, diversamente, sarebbe stato eliminato.

«*E io che pensavo che solo gli ebrei sapevano come cavarsela. A quanto pare pure i persiani*», commenta il siciliano nel dormitorio.

L’immagine, angolata dall’alto, degli ebrei al lavoro nel cortile innevato rimanda alla meticolosa riproduzione di scene quotidiane nella pittura di Bruegel il Vecchio, all’ampiezza dei suoi paesaggi popolati da dettagliati esseri umani, impegnati in azioni insieme corali e disgiunte (si pensi, per esempio, al “Censimento di Betlemme”, 1566). L’immagine preludia al pestaggio di un prigioniero che cede sfiancato dal lavoro e viene punito dai suoi stessi compagni, in un rimando alla terribile funzione dei kapò: il quadro desolante, come leggiamo negli occhi di Gilles che rispecchiano i nostri, mostra la disumanizzazione dei deportati, capaci di atteggiamenti repressivi verso chi condivide le loro stesse origini e sorti.

Inquadrati in una oggettiva, seduti l’uno di fronte all’altro alla scrivania, Koch e Gilles hanno ormai un consolidato rapporto che li vede alla pari. L’uno ha composto una poesia nella nuova lingua, l’altro chiede di portare del cibo nelle baracche. Nel suo proposito di aiutare un prigioniero a sopravvivere, Gilles si mostra, ancora una volta, aggrappato con tutte le forze alla propria umanità.

Una nuova inquadratura dall’alto nella miniera replica l’immagine del lavoro sulla neve: cambiano i luoghi e gli strumenti, ma la condizione di fatica che si ripete uguale giorno per giorno, permane.

### 13. Lingue e nazionalità nel campo (01:28':37" - 01:33':28")

Essere persiani nel lager è diventato un viatico di salvezza: il desiderio personale di un militare decide il destino di un uomo. E adesso non solo di uno. Passando infatti in rassegna i vari prigionieri, Max inveisce contro un ebreo che non risponde alle sue domande, mancando di considerare che possa non comprendere la lingua. È infatti inglese, dell’aeronautica.

Eppure, non ha gli occhi azzurri, si stupisce il soldato. «È persiano», gli suggerisce un ufficiale, ricordando che gli inglesi, per il proprio esercito, racimolano chiunque dalle colonie.

È il punto di svolta drammatica al quale abbiamo istintivamente pensato molte volte, durante il film: è se un vero persiano dovesse apparire nel campo?

La tensione aumenta mentre Gilles indugia, «*ho aspettato tanto che posso aspettare tutta la notte*», commenta Max.

L'inquadratura di spalle del pilota persiano è un espediente tipico del cinema di tensione e horror: sappiamo che l'indugiare su un personaggio di cui è celato il volto preludia a uno svelamento. Voltarlo non fa che confermare il sospetto avuto fino a un momento prima, che coincide anche con una speranza, naturalmente, perché vogliamo che Gilles si salvi. Ma, in questo caso, la sua salvezza dipende dalla morte di qualcun altro. La classica costruzione da thriller finisce per coincidere con un dilemma morale.

Ma ricordiamo che nel campo abbiamo assistito anche a un episodio di solidarietà. Cosa rischiosa, che infatti si replica con esito fatale. Ne concludiamo che non c'è vera scelta, non c'è posto per la nobiltà d'animo in un luogo che annichilisce corpo e mente.

**N.B.:** Il campo di sterminio è una bable di lingue, risultato di rastrellamenti a tappeto, che aumenta il senso di smarrimento, aggiungendo all'estenuazione della prigionia, il dramma dell'impossibilità di comunicare nella propria lingua, fra persone già separate dai propri affetti e dai propri luoghi. Primo Levi, nell'importante testimonianza letteraria di "Se questo è un uomo" si sofferma spesso sul fattore linguistico all'interno dei campi. "I quattro parlano una lingua che non sembra di questo mondo, certo non è tedesco, io un poco di tedesco lo capisco. (...) L'infermiere intanto pare abbia finito la sua dimostrazione, nella sua lingua che io non capisco e che mi suona terribile; si rivolge a me, e in quasi-tedesco, caritativamente, me ne fornisce il compendio: *Du Jude kaputt. Du schnell Krematorium fertig (tu ebreo spacciato, tu presto crematorio, finito).* (...) La Buna è grande come una città; vi lavorano, oltre ai dirigenti e ai tecnici tedeschi, quarantamila stranieri, e vi si parlano quindici o venti linguaggi. (...) Se i lager fossero durati più a lungo, un nuovo aspro linguaggio sarebbe nato".

Ricordiamo anche il celebre passaggio in cui l'autore cerca di spiegare Dante all'alsaziano Jean, sfidando non solo la barriera linguistica, ma anche la riduzione a pura sopravvivenza che non lascia spazio a concessioni intellettuali.

Ancora, nel testo si fa riferimento agli italiani, che nel film sono presenti in particolare nei personaggi dei due fratelli che Gilles cerca di proteggere. "(...) i ben noti ebrei italiani, arrivati due mesi fa, tutti avvocati, tutti dottori, erano più di cento e già non sono che quaranta, quelli che non sanno lavorare e si lasciano rubare il pane e prendono schiaffi dal mattino alla sera (...)" (Cit. Primo Levi, "Se questo è un uomo", Einaudi, Torino 1989, pp. 15, 45, 68, 72, 130).

#### **14. La lingua e il cibo (01:33':29" - 01:44':22")**

Nelle sale da pranzo si svolge l'esistenza parallela delle SS, che fumano, pasteggiano, discutono, fanno ironia. In sottofondo sentiamo una marcia, genere musicale molto diffuso negli anni 40, con una storia antica quanto la guerra, il cui andamento ritmato serviva proprio a scandire il passo, e che ora ha funzione di propaganda: "Siegh Heil Victoria" è il brano dal titolo trionfale del 1941 del prolifico compositore Herms Niel, che gli ufficiali cantano in coro e che nel testo contiene la frase "Visier und ziel sind eingestellt (...) Auf stalin, churchill, roosevelt, Ade, ade, ade" (La vista e la mira sono dirette a Stalin, Churchill, Roosevelt, arrivederci, arrivederci, arrivederci).

Il successivo dialogo fra Gilles, sempre troppo lucido, alla scrivania, e Koch che ha bevuto troppo, somiglia ora al confronto fra due uomini entrambi in bilico, che affrontano la realtà in modo diverso. Koch agisce per convenienza, non crede in alcuna causa, è semplicemente salito sul carro del (presunto) vincitore. Nel film veste i panni dell'ignavo che progetta di scampare alla guerra assecondando gli avvenimenti e garantendosi un tornaconto.

Gilles si rivolge di nuovo alla camera, ribadendo l'ormai consolidato rapporto con lo spettatore che conosce la verità, che è dalla sua parte, che teme per lui pur sapendo che ce la farà.

La dimensione intimistica del racconto ricorda lo stile del Kammerspiel, la sua “partecipazione distaccata” a eventi privati che ruotano intorno a un protagonista seguito nei suoi spostamenti, percepito nelle sue evoluzioni.

Gilles è “stanco di avere paura”. Koch si ripromette di proteggerlo, scommettendo dei barattoli di carne, la merce di scambio già usata per ricompensare il soldato del reperimento di un persiano.

“Lingua” e “cibo” sono i due poli attorno ai quali ruota il film. Entrambi fondamentali per la sopravvivenza e rappresentati il primo dal protagonista Gilles, il secondo dall’antagonista Koch.

«*Non sono un assassino*».

«*No. Ti assicuri solo che gli assassini mangino bene*» commenta Gilles, sottolineando il servilismo del cuoco-Koch che, al contrario, si stupisce di come Gilles sia disposto a morire per salvare uno sconosciuto, finendo in una massa senza nome. «*Perché non conosci i nomi*» è la risposta del “persiano” per il quale memorizzare è diventato non solo un modo per sopravvivere, ma anche per tenere in vita tanti altri di cui altrimenti non resterebbe traccia.

## 15. Verso la sconfitta (01:44':23" - 01:51':38")

L'accendersi e spegnersi delle luci esterne dopo un tuono è un presagio di ciò che avverrà a breve, insieme ai cani che abbaiano nelle loro cucce, inquadrati dall'interno, coerentemente con lo stile di ripresa del film più volte sottolineato.

La linea difensiva del fronte è minacciata, gli americani avanzano: è necessario evacuare il campo, eliminare i prigionieri e le prove; l'ordine è di «*chiudere le baracche e spegnere la luce*». «*Sapete cosa dovete fare*». Un rumore di mitra subentra fuori campo e continuerà a fare da sottofondo sonoro diegetico a tutta la scena, mentre il montaggio diventa più serrato man mano che la situazione si fa precipitosa.

Di nuovo Gilles viene trascinato via da Koch in un carrello a precedere, mentre Max li segue invano per fermarli. Il “persiano” è diventato la sua ossessione: anche Max è la figura classica e molto utilizzata dello “scagnozzo del villain” che cerca di avvisarlo di qualcosa di fondamentale, ma viene messo costantemente a tacere, in quanto subalterno. È ciò che accade anche quando tenta di rivolgersi al comandante.

Intanto, le prove vengono eliminate, i registri bruciano, riportandoci all’immagine vista nell’incipit del film.

Max sospira in primo piano: gli è andato tutto male. L'amore, l'efficienza, la vendetta. E, intanto, la guerra sta per finire.

## 16. Le strade si separano (01:51':39" - 01:56':47")

La composizione, minimale e studiata, è di chiara natura simbolica: Koch e Gilles, sulla neve, di fronte a un fitto bosco, hanno ormai un cammino comune davanti. Nessuno dei due è più al sicuro dell’altro, sono solo due uomini con abiti diversi. Anche quelli non tarderanno a uniformarsi: Koch, che abbiamo visto indossare un cappotto sotto al trench da SS, sveste gli abiti militari rivelando il travestimento da civile che si è affrettato a indossare prima di allontanarsi dal campo. Il suo piano è prendere un volo per Teheran, come già sapevamo.

Gilles corre via inoltrandosi nel bosco. Nella sua lunga marcia lo vediamo passare di fronte alla chiesa in cui Max l'aveva vanamente cercato molto tempo prima (lui non lo sa, ma noi sì). Infine, si allontana come una macchia marrone nel paesaggio innevato, sotto un cielo candido senza un raggio di sole, com'è stato sempre, nella dimensione invernale, ovattata, irreale del film.

Parallelamente, Koch è arrivato a Teheran. All'aeroporto si presenta come Marcel Gallant, belga, in abiti eleganti e forte della sua conoscenza della lingua del posto.

Il riscontro che abbiamo insieme atteso e temuto per tutto il film è giunto: la lingua che crede di parlare non gli permette di comunicare, non funziona. «*Parla una lingua incomprensibile*», «*e poi sembra tedesco*» dice il militare addetto al controllo aeroportuale.

La camera a mano mostra il suo tentativo di fuga, mentre, per la prima volta, sperimenta lo sconosciuto sentimento della vulnerabilità che sfocia nel panico.

La fine della guerra ha portato a un rovesciamento delle parti.

### 17. L'epilogo (01:56':48" - 02:6':57")

La voce con accento inglese che abbiamo sentito all'inizio in forma di voice over ora è in campo, segnando la fine del racconto in flashback: tutto ciò che abbiamo visto era già accaduto, ma l'assenza di una voce narrante ce l'ha fatto dimenticare, mantenendo alta la tensione del racconto al tempo presente, nel suo svolgersi.

«*Riesce a ricordare qualche nome?*».

Gilles ne ricorda 2840.

Capiamo che il suo sforzo nel memorizzare parole associate a nomi, per non dimenticare la lingua che stava man mano inventando, l'ha reso un registro vivente di identità cancellate, un "uomo libero" per citare *Fahrenheit 451*.

La lista che pronuncia come una litania attira teatralmente gli sguardi degli astanti e si trasforma in una dolorosa commemorazione.

Nomi di ogni nazionalità si susseguono: tutto ciò che rimane di quelle che un tempo erano persone.

La lista continua in voice over mentre, nel bosco che abbiamo visto nell'incipit, Gilles cammina di spalle, poi di nuovo verso di noi, ancora con quel carrello a precedere che ormai riconosciamo come cifra stilistica del film.

L'immagine finale del bosco, dal basso, in cui si intravede un frammento di cielo bianco verso il quale la camera si rivolge come a cercare qualcosa, lasciando Gilles fuori campo nel suo cammino che sembra non avere mai fine, racconta l'assenza di possibili risposte, soluzioni e assoluzioni, l'assenza di un vero superamento di avvenimenti che hanno segnato l'umanità per sempre.