

LORELLA SINI

LA FUNZIONE DEL NOME NEL CINEMA FRANCESE
AMBIENTATO DURANTE L'OCCUPAZIONE NAZISTA

Concederò nella mia casa e dentro le mie mura un memoriale [Yad] e un nome
[Shem]... darò loro un nome eterno che non sarà mai cancellato.
Isaia 56:5

It's impossible to pray for the deads if we don't know their name.
Daniel Mendelsohn – The Lost

Analizzare la funzione drammatica del nome al cinema, nelle narrazioni filmiche ambientate durante l'Occupazione tedesca in Francia, sottende immancabilmente l'emergenza di altri interrogativi come quello di investigare i legami tra nominazione e memoria, nominazione e identità e, di conseguenza, tra le complesse forme di intreccio del medesimo e dell'Altro. Queste tematiche mitico-letterarie nonché filosofiche hanno notoriamente influenzato i linguaggi artistici e le interpretazioni semiologiche di cui testimonia una lunga tradizione ermeneutica, aldilà di ogni peculiarità culturale o linguistica.

Le tre opere cinematografiche su cui vogliamo brevemente soffermarci in questo studio suggeriscono delle riflessioni comuni riconducibili a questi concetti.

Mr Klein

Il primo dei tre film, *Monsieur Klein* di Joseph Losey (1976), è stato realizzato in un periodo in cui i Francesi cominciano a parlare liberamente dell'Occupazione tedesca del 1942 e dei drammi umani che essa ha comportato, forse anche delle loro stesse responsabilità durante questo periodo tragico della storia ancora recente.

Infatti, questo film espiatorio sembra accusare e condannare l'atteggiamento della popolazione francese nei riguardi degli ebrei fran-

cesi, nonostante J. Losey dichiari di non aver voluto concepire una ricostruzione accusatoria del periodo interbellico francese. Monsieur Klein, impersonato da Alain Delon, è un ricco benestante che approfitta dell'Occupazione per acquistare a basso costo i beni di cui gli Ebrei si devono disfare per sopravvivere o semplicemente perché devono fuggire nella cosiddetta Zona libera. Durante tutto il film, si prepara la famosa *Rafle du vel' d'hiv* (la 'retata del velodromo d'inverno') del 16 luglio 1942, alla quale Klein tenta di sottrarsi, perché, egli sostiene, lo hanno scambiato per un'altra persona, suo omonimo, Robert Klein. Si tematizza quindi nel film la problematica del doppio e dell'identità. Infatti, pur essendo a conoscenza che esistono due persone denominate Robert Klein, assistiamo alle vicende di uno solo, Klein 1, che si imbatte suo malgrado nella presenza ossessiva eppure impalpabile di Klein 2, che non incontrerà mai. Klein 1, nonostante il proprio nome, si rifiuta di appartenere alla comunità degli Ebrei; si ritiene al riparo dalla persecuzione forse perché appartiene a un ceto sociale protetto. C'è voluta la presenza di questo fantasma, suo omonimo, perché lui si renda conto che il patronimo /Klein/ lega la propria sorte a quella di un altro, dell'Altro. Infatti, la forma /Klein/, il significante di questo segno linguistico si carica di un significato che lo designa come reo – non confesso – di qualche crimine, quello di appartenere a una tradizione, un gruppo sociale, una storia. O forse lo indica come vittima predestinata. Ma può un nome determinare la sorte di una persona? L'identità di un individuo viene costruita dalla propria storia, il proprio vissuto, la propria memoria. Così Klein si dichiara "francese e cattolico sin da Luigi XIV" e pensa di liberarsi così dall'alienazione del proprio cognome.

La scena centrale del film (e quella che fa scattare la concatenazione drammatica della narrazione) si svolge sulla soglia del suo appartamento: sta accompagnando una persona, la quale, al contrario di lui, è un Ebreo inquieto e consapevole della tragedia che sta per accadere: è venuto a vendergli – anzi a svendergli – un quadro antico, una vendita che gli permetterà forse di organizzare la sua fuga. In questo spazio così significativo (la soglia), vediamo Robert Klein raccattare un giornale della comunità ebraica, *Informations juives*, gettato lì dal postino; sorpreso, dice al venditore con cui ha appena contrattato l'acquisto del quadro, sicuro di sé: "Il suo giornale, lo avrà lasciato cadere", "e invece no", risponde l'altro poiché lui ce l'ha già in tasca e glielo fa vedere. Klein, imbarazzato, dopo aver controllato la fascia che avvolge la pubblicazio-

ne, replica: “– Ha ragione, è proprio il mio nome e il mio indirizzo”; “– Bene, arrivederci Signore, buon viaggio e buona fortuna”. “–Buona fortuna a Lei, Signor Klein”, risponde il suo interlocutore, lentamente, scrutandolo, con insistenza sull’appellativo, scandendo le sue stesse identiche parole di commiato, proprio come un’eco, la quale, subitaneamente, acquisisce un significato pieno. Dal punto di vista linguistico, si può dire che, in quel preciso momento, il nome proprio diventa “incarnato”, non essendo più un involucro privo di senso; così quest’espressione rituale usata banalmente per congedarsi da qualcuno – “buona fortuna”–, l’espressione rituale di un augurio, ma ormai desemantizzata, si carica per la messa in evidenza, di senso tragico, viene segnata dal sigillo del presentimento. La scena si chiude con Robert Klein che si guarda nello specchio del corridoio dall’altra parte dell’uscio. Chi è lui, nello specchio, vale a dire chi è l’Altro Lui? Chi sono io? “Io”, è un pronome interscambiabile, ossia un deittico: quando sento dire “sono io”, questo “io” si riferisce volta per volta a una persona diversa. Klein scopre che anche l’enunciato “sono Robert Klein”, enunciato che lui pronuncia al commissariato dove si reca spontaneamente per – egli crede – dissipare il malinteso, è interscambiabile. Il nome proprio, in questo caso, l’antroponimo, diventa un “pro-nome”: e questa constatazione inficia in un certo senso le teorie linguistiche sulle proprietà del nome proprio tra le quali la funzione di “designatore rigido”,¹ poiché per questo nome ci sono (almeno) due referenti.

Se l’identità non si può ridurre all’attribuzione del nome, non risulta nemmeno dalla somma dei tratti fisici che distingue un singolo individuo da un altro. Questo presupposto sembra essere illustrato da una scena ambientata in un ambulatorio dove un medico elenca i tratti somatici di una donna, li misura allo scopo di stabilire se essa appartenga o meno alla popolazione di razza semita, di “ascendenza giudaica, armena o araba”, egli dice; l’accumulazione di questi tratti dovrà stabilire inequivocabilmente la sua identità, il suo essere ebrea o meno. I nazisti, nella loro ossessiva ricerca antropometrica, non intendono identificare la persona in quanto soggetto, ma cercano di schedare gli individui in quanto oggetti.

L’identità non viene costituita dall’immagine totalizzante di sé nello specchio né dalla somma dei tratti fisici elencati in un referto biologico,

¹ Secondo la celebre formula di S. KRIPKE, *Naming and necessity*, Cambridge, Harvard, University Press 1980.

da un antroponimo scritto su un documento d'identità, dalla genealogia riprodotta su un verbale dell'anagrafe, ma viene conferita dallo sguardo dell'altro, parte essenziale e vitale del mio essere persona. L'Altro Klein, Klein 2, si impone nella vita di Klein 1, rivelando la propria esistenza e al contempo mettendo alla luce quell'Altro Io, quello che avrebbe potuto – o forse dovuto – essere, colui che non ha voluto vedere, oppure colui che ha visto e non ho voluto guardare. Fino all'ultimo Klein 1, nell'autobus che lo porta verso il *Vél' d'Hiv'*, dirà: “non so niente, non voglio sapere niente, non ho niente a che vedere con tutto questo”.

In un certo senso, questa concatenazione speculare e infinita degli eventi, con gli effetti “perturbanti” che essa inevitabilmente provoca, non può non far pensare al “Processo di Josef K.”, un parallelo materializzato dall'iniziale K che l'antroponimo /Klein/ condivide con l'eroe del romanzo di Kafka: un procedere irrimediabile degli eventi, un vortice materializzato dalla scena finale in cui Klein viene travolto da una folla angosciata, assembrata nello stadio, trascinata verso i treni della morte. Si sente la lunga inarrestabile litania dei nomi e cognomi *Eliane Goldman !... Robert Klein!... Karl Sfax!... Ruth Borg!... Berthe Wissenfeld...*, dell'appello negli altoparlanti: nomi destinati a diventare soltanto meri significanti, oggetti paradossalmente disincarnati, slegati dalla loro corporeità, dalla loro individualità.

Au revoir les enfants

Au revoir les enfants (1987) di Louis Malle rivela il senso di colpa non solo del cineasta (che mette in scena un evento vissuto in prima persona), ma anche del pubblico al quale si rivolge, chiedendosi se questo bambino ebreo non avrebbe potuto essere salvato (da chi se non dallo stesso Louis Malle?). Jean Bonnet è un nuovo alunno arrivato nel collegio cattolico frequentato anche dal protagonista principale, Julien Quentin. Entrambi si trovano nel periodo critico della prima adolescenza, un periodo in cui ci si allontana dai genitori, un periodo perturbante di mutamenti fisici e psicologici, un periodo in cui si scopre la propria identità, la propria solitudine, appunto un momento-soglia della vita. Ognuno dei due si distingue per la propria singolare personalità, forse per uno stato d'animo che li accomuna, un senso di abbandono, di estrema solitudine di fronte al mondo degli adulti percepito come ostile, un mondo

ingiusto fatto di soprusi e di indifferenza. Istitivamente attratti l'uno dall'altro, e nonostante una subdola gelosia, la loro amicizia si salda intorno ad esperienze vissute in una complice trasgressione, ad esempio durante una gita iniziatica (si perdono nella montagna e tornano a notte fonda) oppure quando, durante un bombardamento, mentre tutti sono rintanati nel rifugio sotterraneo, si danno alla pazza gioia suonando un pezzo di jazz al pianoforte. Julien è incuriosito da Jean Bonnet, il quale è preso in giro perché il suo nome assomiglia a quello del motto di una reclame per un aperitivo famoso dell'epoca: *Du beau, Du bon, Du bonnet*. Questo nome, /Dubonnet/ (ossia /Bonnet/) potrebbe costituire per il suo significante e la quasi omofonia con un altro vocabolo, /benêt/ ('tonto, babbeo'), un'allusione all'inaccettabile mancanza di coscienza, e la risata che queste parole di scherno provocano è la risata dell'ironia della sorte, del sarcasmo mortifero che impregna l'epoca in cui si svolgono i fatti.

Ma Bonnet non prega in chiesa con gli altri, non riceve la Comunione come gli altri, non risponde alle domande pressanti dell'amico ("dove sono i tuoi genitori?"). Non sembra avere un passato né vuol dire da dove viene: nasconde dunque un segreto. Un giorno, per caso, Julien sfoglia un libro di Bonnet, scopre tracce d'inchiostro sulla prima pagina, rivolge la pagina del libro allo specchio che ha davanti a sé e riesce a leggere la scritta: "Jean Kippelstein". Ecco il segreto che diventerà ormai di tutti e due, una drammatica verità che dovrà essere taciuta, una scoperta che Julien tacerà anche al suo amico del cuore, lo stesso Jean Bonnet/Kippelstein. Il nome si trasforma qui in un tabù che lega i due e che ha una conseguenza tragica: quando i Tedeschi irrompono nel bel mezzo di una lezione, avvisati da un collaborazionista, per cercare i bambini ebrei nascosti in quel collegio cattolico, Julien guarda di sfuggita il suo amico e, così facendo, lo indica ai Tedeschi con lo sguardo. Il senso di colpa di Julien è il senso di colpa dei Francesi, che viene tematizzato nel film: "Julien sapeva, i Francesi sapevano e non hanno *detto* niente". Il film si chiude anche qui con l'elenco dei nomi dei bambini chiamati alfabeticamente per nome dai Tedeschi: *Babinot, Jean-François... Bernay-Lambert, Alain... De Bigorre, Geoffroy...*, fra cui si nasconde forse, dietro un nome fittizio, la vera identità di un bambino ebreo, il suo *vero nome*.

Un secret

Anche in questo terzo film di Claude Miller (2007) viene tematizzato il segreto e la pesantezza delle parole non dette, delle conseguenze che può comportare la rimozione del significante di un nome, dovuta all'indicibilità dei fatti accaduti: tacere il significante non implica impedire di dare voce al significato e di tessere i fili dell'interpretazione. *Un secret* è tratto dall'omonimo romanzo di cui l'autore, Philippe Grimbert, è l'eroe stesso. Questo noto psicanalista francese racconta l'incredibile storia della sua famiglia, una storia che comincia banalmente con un adulterio, un amore passionale che darà la vita al protagonista principale di nome François nella finzione cinematografica, nato dopo la guerra, nel 1948, da genitori – Maxime e Tania – i quali, prima di essere stati marito e moglie, erano cognati. Il bambino viene chiamato nel film *François*, un nome così banalmente autoctono, del tutto adeguato alla società francese, un nome così “trasparente” o neutrale da destare a posteriori qualche interrogativo. Questa inconsistenza sembra essere mimetica dell'apparenza fisica di François: il bambino esibisce un corpo spigoloso, evidentemente fragile e scarno, che preoccupa i genitori, due atleti di fama nazionale. Questo corpicino goffo e insicuro lo vediamo riflettersi all'inizio del film in uno specchio appannato dello spogliatoio della piscina, dove solitamente vengono esaltati i corpi gloriosi dei campioni. Lo specchio, ancora una volta, attraverso il quale François interroga la propria identità, assume la funzione di ri-conoscimento o di straniamento. Non può abitare il proprio corpo come non riesce ad immedesimarsi nel proprio nome e cognome “François Grimbert” *alias* “Philippe Grimbert”. Infatti, senza che mai questo fatto fosse enunciato o raccontato nella storia familiare di François, suo padre, Maxime, decide di cambiare il cognome della propria famiglia così maledettamente connotato: “Grinberg” in “Grimbert”. La /n/ viene cambiata in /m/ e la /g/ viene sostituita dalla /t/. Naturalmente, per uno psicanalista così pronto a indagare sui significanti, queste operazioni di sostituzione non sono prive di senso. La letteralità dei significanti scritti e la loro oralizzazione in lingua francese si carica di significato, diventa segno da interpretare: *haine* (ossia, per l'oralizzazione del significante /n/) viene sostituita da *aime* (ossia /m/) e *j'ai* (l'oralizzazione del grafema /g/) viene sostituito da *tais* (ossia /t/) (p. 17). Dunque “odio” viene sostituito da “amo” e “ho” viene sostituito da “taci”. L'odio dei nazisti sembra essere

cancellato per *l'aver* dato un nome con risonanze francesi, ma a costo di rimuovere o *tacere* le proprie origini.

La voce narrante (voce fuori campo) di François racconta come da figlio unico si era inventato un fratello più grande di lui, un compagno di gioco, un confidente e un protettore che aveva battezzato *Sim*. E *Sim* è anche il nome con cui ha chiamato il cagnolino di peluche che è andato a scovare in soffitta, dentro un vecchio baule in mezzo a cianfrusaglie polverose. Questo nome, *Sim*, apparentemente inventato potrebbe essere del tutto casuale: “Dove mai sono andato a cercare questo nome?”, si chiede il narratore, “Nelle spire dei silenzi di mia madre, nella tristezza di mio padre?”. Fatto sta che questo nome /*Sim*/ rimanda ovviamente, per associazione, alla forma apocopata della parola “simile”, ma anche a “simulare”, un sema che ritroviamo ugualmente in francese in *similitude*, *simuler*. Ma quello che non sa ancora François, *Sim* è anche il vezzeggiativo di Simon, nome di questo fratello maggiore, figlio di suo padre e di Hannah, la sua prima moglie, nonché cognata di Tania, la madre di François. François, in effetti, non è il primogenito di Maxime: François ha un fratello, anzi un fratellastro di cui l'esistenza e il destino gli erano stati nascosti. Un segreto rivelatogli all'età di 15 anni da un'amica di famiglia. François, infatti, è quello che si chiama in psicanalisi un “bambino di sostituzione”: ma, nonostante le aspettative dei suoi genitori, si rifiuta inconsciamente di usurpare il posto di questo fratello, di cui la presenza-assenza aleggia tra Maxime e Tania, per i quali il lutto è impossibile dato che la morte di Simon è soggetta a tabù, soffocata nel silenzio di chi vive con il macigno della colpevolezza. Hannah, la prima moglie di Maxime, non ha voluto fuggire con il loro figlio Simon in Zona libera, dove lui li aspettava, perché sospettava la relazione adulterina tra lui e la cognata Tania. Si era rifiutata di nascondersi ed erano stati entrambi arrestati e deportati ad Auschwitz: si era così compiuta una sorta di vendetta sacrificale.

Il libro da cui è tratto il film si doveva intitolare inizialmente *Le cimetière de chiens* ('Il cimitero dei cani'). In effetti, François, diventato adulto, padre di famiglia e psicanalista (il suo *vero* nome è Philippe Grimbert),² deve soccorrere il vecchio padre Maxime che girovaga per la città perché sotto choc: è morto il suo cane chiamato *Echo* e lui non

² Il nome *Philippe*, molto in voga a quell'epoca, era assegnato in onore di Philippe Pétain, chiamato anche “il vincitore di Verdun”, dopo la sconfitta francese della prima guerra mondiale, e che fu capo del governo collaborazionista di Vichy. Questo nome di battesimo dato a un figlio nato nel 1948 non può non risuonare come una resa.

riesce a capacitarsene. Anche questo nome, che designa “una figura mitica cui ogni riflessione sul doppio non può non fare riferimento”,³ riecheggia appunto nel vuoto di una memoria che è necessario ricomporre, alla quale Maxime non riusciva a dare forma né tantomeno a trasmettere. Il cane Echo è l’anima del peluche Sim, il suo doppio: un’anima che muore per la seconda volta.

Un giorno François adulto diventato padre di famiglia sta passeggiando con la figlia e capitano in un cimitero di cani. È il cimitero di un castello appartenente alla figlia di Laval (capo di governo del regime di Vichy, responsabile della deportazione di Hannah e Simon e tutti gli altri): la bambina legge questi nomi ridicoli sulle tombe: *grigri, 1934-1948, Brutus... Pompée... Madou*. Com’è altrettanto ridicola la canzone di Charles Trenet, colonna sonora del film, scritta nel 1941 (*Tout ça c’est pour nous*), così cinicamente fuori dal tempo e fuori dalla Storia che gela le nostre orecchie. Questi nomi vengono man mano sfumati e sostituiti dalla sfilza di altri nomi (e non dei cognomi questa volta), incisi sul Memoriale dell’Olocausto: *Soko, Vasco, Sarah, Judith, Eliah, Yankel...* Cosa rimane del vissuto di queste persone: un mero segno inciso nel marmo? Dare loro un nome può significare dare loro un’identità? E viceversa, come fare esistere questi corpi scarni visti nei documentari sulla Shoah? Dando loro un nome?

La dinamica narrativa di queste tre rappresentazioni filmiche viene istaurata dalla forma stessa dei singoli patronimi o nomi di battesimo intorno ai quali si costruisce un nesso intimo eppure irrimediabilmente estraniante, perturbante, tra identità individuale e alterità intrinseca, tra l’*alter ego*, nostro simile, e un *io* in cui risuona il nome familiare dell’Assente. I significanti di questi nomi sono diventati in un certo senso “parlanti” perché sono stati caricati, attraverso le vicissitudini storiche e le tragiche vite dei protagonisti, della zavorra delle molteplici valenze semantiche, o meglio di “echi” di significati, i quali minacciano di dissolversi nell’oblio dello sterminio, oblio che “fa parte dello sterminio”, dice J.-L. Godard.⁴ Il quesito che questi film sembrano proporre agli spettatori appare irrisolvibile: “come risuscitare la memoria di fatti, persone, nomi, di cui perfino la traccia stessa della sparizione viene taciuta, avvolta dal silenzio del diniego?”.

³ Cfr. D. BREMER, *L’onomastica del doppio*, in AA. VV., *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M.G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli (Studia erudita, 12), Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore 2010, pp. 77-95.

⁴ Cfr. J.-L. GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, vol.1, Paris, Gallimard-Gaumont 1998.

Bibliografia

AA.VV., *L'Avant-scène Cinéma n° 91- Mr Klein de Joseph Losey*, Paris, Editions de l'Avant- Scène 1976.

AA.VV., *L'Avant-scène Cinéma n° 565- Un secret de Claude Miller*, Paris, Editions de l'Avant-Scène 2007.

D. BREMER, *L'onomastica del doppio*, in AA.VV., *Studi di onomastica e critica letteraria offerti a Davide De Camilli*, a c. di M.G. Arcamone, D. Bremer, B. Porcelli (Studia erudita 12), Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore 2010, pp. 77-95.

A. DOLFI (a c. di), *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni 2001.

J.-L. GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, I, Paris, Gallimard-Gaumont 1998.

PH. GRIMBERT, *Un secret*, Paris, Le livre de poche 2004.

S. KRIPKE, *Naming and necessity*, Cambridge, Harvard UP 1980.

L. MALLE, *Au revoir les enfants*, Paris, Gallimard 1987.

F. RELLA (a c.di), *Il male: scritture sul male e sul dolore*, Bologna, Pendragon 2002.

