

La profondità della visione

Cinema e oltre

a cura di
**Marco Email &
Fulvio Montano**



in questo spazio:

LINGUAGGI DELLA MEMORIA

La storia è la scienza degli uomini nel tempo [...] il bravo storico somiglia all'orco della fiaba. Egli sa che là dove fiuta carne umana, là è la sua preda
(M. Bloch)

La memoria collettiva - la memoria di qualsiasi collettività - rielabora la storia. È un meccanismo necessario e inevitabile: i fatti, gli avvenimenti e gli uomini del passato assumono un significato, o comunque ci si avvicina alla loro comprensione, solo se vengono analizzati e ordinati secondo una nuova logica. La logica del presente.

La storiografia moderna ci insegna che tutto è documento, non solo le carte ufficiali ma anche le lettere private, i monumenti, la letteratura, l'abbigliamento, le fotografie; in ogni oggetto e in ogni idea umana è scolpita la storia.

Che tutto sia documento non implica che il documento da solo, grezzo sia memoria. La memoria è ricerca e indagine sui documenti, verifica e analisi. La memoria è riflessione sul passato che percepiamo attraverso i documenti.

Possiamo dividere la memoria della Shoah in due parti sintagmatiche: la «memoria delle vittime» e la «memoria degli assassini». E i documenti che contribuiscono a comporre queste memorie in tre parti paradigmatiche, distinguendo il mezzo che viene utilizzato: *parola scritta, fotografia, film*. Queste ultime tre categorie, naturalmente, non coprono la totalità dei documenti possibili, si tratta di una minima parte, che in comune ha la produzione consapevole di memoria.

Intrecciando questi due schemi si otterrà una griglia utile all'analisi dei linguaggi e dei modi che la memoria assume. È evidente da subito come gli assassini non volessero produrre memoria o

comunque falsare le tracce di ciò che stavano facendo, mentre tra le vittime l'intento è diametralmente opposto.

	Parola scritta	Fotografia	Film
Assassini	1A	1B	1C
Vittime	2A	2B	3C

1 – ASSASSINI

A) *Burocrazia e propaganda.*

L'ossessione dei nazisti era di cancellare le prove (così come l'ossessione dei sopravvissuti è l'oblio). I nazisti prima di darsi alla fuga hanno tentato di bruciare e di far scomparire tutto ciò che poteva incriminarli cominciando proprio dai documenti scritti e una delle difficoltà maggiori per l'accusa nei processi che si svolsero dopo la guerra fu quella di aver trovato raramente ordini scritti con riferimenti espliciti allo sterminio.

La parola scritta nell'universo concentrazionario è quasi esclusivamente burocratica o propagandistica. Perdendo ogni valore estetico diventa uno strumento amministrativo, efficace per catalogare e ordinare, quando non è falsificante e derisoria (*Arbeit macht frei* all'entrata di Auschwitz, l'insegna *Duschen* davanti alle camere a gas...).

Non c'è alcun interesse da parte dell'istituzione del campo a comunicare o ad ascoltare i detenuti, non esistono regole scritte, mentre al contrario gli ordini verbali sono molteplici, si sovrappongono e spesso sono contraddittori, il diritto – fondato sulla parola scritta e immutabile – è così annullato e regnano l'arbitrarietà e la violenza.

B) **Fotografia di regime.**

La fotografia nelle vicinanze e all'interno dei lager era formalmente vietata, questo divieto contribuiva a isolare i campi dal mondo esterno.

La chiusura [...] serviva a marcare i confini di un territorio di potere che nessuno poteva abbandonare e in cui nessuno poteva gettare lo sguardo [...] Il lager si vede, ma nulla di quanto succede al suo interno deve trapelare di fuori. I prigionieri vengono sottratti per sempre allo sguardo protettivo dell'opinione pubblica¹.

È il meccanismo del terrore: tutti sanno dove il potere esercita violenza e brutalità, ma nessuno vede nulla; la mancanza di immagini rende i racconti orali, che molto di rado trapelano, esagerati e sospettabili, non si riesce a credere a tanto orrore, ma allo stesso tempo si rimane col dubbio. L'incertezza paralizza nella passività, non si sa abbastanza per indignarsi, per ribellarsi o per opporsi ma si sa abbastanza per avere paura.

Nonostante i divieti, la fotografia – privata di ogni valore artistico - entra nel lager, con modi e fini paralleli a quelli della scrittura.

Il primo motivo è l'efficacia. I burocrati nazisti sanno che la fotografia è un ottimo strumento per «identificare e contabilizzare»² i detenuti. Quando una persona entrava a far parte dell'economia del lager e diventava un *Haftling* veniva fotografata – tranne quelle destinate a morire rapidamente – e schedata, una copia del fascicolo individuale veniva inviata negli archivi centrali delle SS, nei quali si teneva una contabilità precisa delle «entrate», delle «uscite», della distribuzione e della durata della forza-lavoro.

Caratteristica di queste foto segnaletiche era di dare più informazioni simultaneamente – descrizione fisica dettagliata e numero d'immatricolazione. Inoltre le fotografie venivano fatte nella stessa posizione: tutti i prigionieri avevano la testa rasata e la distanza della macchina fotografica era costante, si potrebbe pensare [...] a una pratica fotografica severamente regolamentata, una forma di ricerca scientifica a carattere frenologico. Tuttavia, tale ipotesi non è sostenuta da nessuna testimonianza o documento amministrativo³.

Anche per quanto riguarda le testimonianze fotografiche, l'ossessione nazista di non lasciare prove, ha provocato una grave distruzione - per Auschwitz rimangono soltanto 39.000 foto segnaletiche e per altri campi molto meno.

La documentazione fotografica di esperimenti scientifici è un altro motivo per cui la fotografia accede al lager. I prigionieri sono *Versuchspersonen*, «soggetti da laboratorio» e i lager diventano centri sperimentali.

L'inizio della guerra e la pratica sistematica degli esperimenti permisero all'aviazione, alla marina e ad alcune case farmaceutiche (I. G. Farben-industrie, Behring) di utilizzare questi centri sperimentali⁴.

Nel corso degli anni trenta uscirono su giornali e riviste tedesche alcuni servizi fotografici sui campi – questo è il terzo tipo di fotografia del lager: propagandistica.

Nelle foto spesso si vedono detenuti in buone condizioni fisiche che lavorano coesi, dalle inquadrature sono escluse SS e kapò. L'immagine del lager che ne scaturisce è ben diversa da quella della «fabbrica della morte», appaiono luoghi di rieducazione attraverso il lavoro e i detenuti sembrano collaborare pacificamente senza apparenti sistemi repressivi. Nel periodo che va dal settembre 1943 all'aprile 1945 morirono a Dora-Mittelbau 26.500 persone; tra il maggio e il luglio del 1944 Walter Frenzt ha realizzato uno di questi servizi nel campo, statisticamente avrebbe dovuto assistere a circa tremila decessi, ma nelle foto non c'è traccia di tutto ciò.

C) La filmografia nazista.

Espressione anch'essa del lucidissimo disegno totalitario nazista e perfettamente incarnata dalla regista berlinese Leni Riefensthal, la cinematografia del Reich non poteva che rilanciare quella mitologia su cui si fondava il regime, glorificando la missione di cui si era insignito il Führer ed esaltando l'ideale estetico della bellezza ariana come superiore e inarrivabile per i non eletti.

Dopo esser stata protagonista in molti dei film popolar-wagneriani di Arnold Frank (vere e proprie antologie di sentimenti proto-nazisti) ed essersi guadagnata l'ammirazione di Adolf Hitler, la Riefensthal celebrò l'empito militarista della Germania nazista in un documentario prodotto dalla NSDAP, che ricostruiva il Congresso del Partito nazional-socialista del 1934, *Il trionfo della volontà* (*Triumph des Willens*, 1935). Incorniciata dalla scenografia imponente e sinistra ideata da Albert Speer e sorretta da radicali innovazioni di tecnica cinematografica, la nazione appariva all'atto della rinascita operata da Hitler, osannato dalla folla in delirio per le strade di una suggestiva Norimberga medievale. L'evento storico fu il set di un film che in seguito assunse il carattere di documentario autentico, tanto che quando parte dei discorsi risultò rovinata, Hitler pretese che le scene fossero rifatte e alcune settimane dopo, in una tribuna ricostruita in studio da Speer e senza pubblico, Streicher, Rosenberg, Hess e Frank riconfermarono con grande istrionismo il loro vassallaggio al Führer.

Scrivono Susan Sontag in un interessante (breve quanto denso) saggio del 1974⁵:

Il trionfo della volontà rappresenta una trasformazione della realtà radicale e già compiuta: la storia diventa teatro. [...] Il documento (l'immagine) non solo è una testimonianza della realtà ma è una delle ragioni per cui quella realtà è stata costruita, ed è destinata a sostituirla in ultima istanza.

Oltre ad alcuni documentari al seguito della Wehrmacht, che esaltavano la bellezza dei soldati del Führer e della vita militare, la Riefensthal realizzò a Berlino, dopo aver girato quattrocentomila metri di pellicola, un documentario di tre ore e mezza sulla XI Olimpiade: *Olympia* (1936). Suddiviso in due parti, *Olympia (Fest der Schönheit)* e *Apoteosi di Olympia (Fest der Völker)*, il film, oltre a mostrare le gare riprese al rallentatore per rivelare tutto il vigore degli atleti in competizione, ripercorreva le tappe delle Olimpiadi e mostrava atleti a torso nudo e di statuaria bellezza, che correvano attraverso nebbie nibelungiche per portare la fiaccola olimpica da Atene a Berlino, al cospetto del Führer. Scrive ancora la Sontag:

Tutti i film della Riefensthal commissionati dai nazisti, celebrano la rinascita del corpo e della collettività, mediata dall'adorazione per un capo irresistibile [...] I film nazisti sono opere epiche dove la collettività è già in atto, dove la realtà quotidiana è trascesa dall'estasi dell'autocontrollo e della sottomissione; sono opere sul trionfo del potere.

2 – VITTIME

A) La memorialistica.

Opposta all'ostinata volontà nazista di cancellare ogni prova, nei sopravvissuti alla Soluzione Finale, è molto forte, da subito, la spinta a raccontare, soprattutto attraverso la parola scritta. Scrivere è molto più che narrare la propria esperienza, la scrittura favorisce il pensiero astratto e l'elaborazione, quindi la comprensione. La volontà di non scomparire, di non essere inghiottiti dalle pagine della storia, di non essere dimenticati – e soprattutto la volontà che non si dimentichino i morti e i crimini commessi dai nazisti e dai collaborazionisti – spingono i testimoni alla scrittura. La scrittura, anche perché la società del dopoguerra attraversa una fase di ricostruzione e non riesce ad ascoltare il terribile racconto della degenerazione della razza umana, ma la scrittura è paziente, rimane ferma in attesa di tempi migliori in cui trovare ascolto.

Per molto tempo ha prevalso l'idea che i sopravvissuti avessero taciuto. Oggi sappiamo che si tratta, in grossa misura, di un mito rassicurante. La difficoltà di ascoltare si è tramutata in «mutismo dei testimoni»⁶.

A dimostrazione di ciò basta pensare che Primo Levi pubblica la prima edizione di *Se questo è un uomo* nel 1946 – per l'edizione Einaudi bisognerà attendere il 1958 – e *La specie umana* di Antelme esce nel 1947.

B) Photographieren verboten.

La memoria della vittime è anche la memoria di chi si è opposto al nazismo, di chi a cercato di muovere gli altri paesi, d'informare l'opinione pubblica mondiale di ciò che stava accadendo nei campi, di chi ha tentato di documentare la violenza di stato e la barbarie. Come Rudolf Cisar⁷, membro dell'organizzazione di Resistenza RUDA di Praga, che nel 1943 a Dachau riuscì a scattare clandestinamente alcune fotografie e a far pervenire la pellicola all'ambasciata sovietica di Stoccolma. O come alcuni membri della Resistenza polacca a Birkenau che nell'agosto del 1944, in un'operazione molto rischiosa si avvicinarono alle camere a gas e scattarono quattro fotografie che documentano in maniera lampante lo sterminio di massa.

Gli esempi di questo genere sono molto rari, perché i nazisti erano ben consapevoli del potere delle immagini fotografiche e soprattutto del valore aggiunto che queste danno ai racconti orali.

C) Il cinema della memoria.

La memoria è innanzitutto rappresentazione e il cinema è forse il linguaggio più adatto per elaborare la memoria. La materia *mista* – immagine e parola – di cui è composto il cinema e la sua necessità di (ri)montare ciò che rappresenta lo rendono idoneo a costruire l'idea del passato.

Si possono individuare due tipologie di cinema delle vittime, tipologie che corrispondono inoltre alla divisione classica proposta dalla teoria del cinema: il cinema documentario e il cinema narrativo.

I due gruppi non vanno intesi come nettamente separati e distinti, ma come due tendenze, due poli estremi tra i quali disporre la filmografia che riflette sul nazismo e sulle sue vittime.

Se disegniamo un percorso tra questi due estremi, da una parte potremmo mettere *Nuit et Brouillard* (*Notte e Nebbia*) di A. Resnais e J. Cayrol (1955) – film documentario di montaggio – e dall'altra *La vita è bella* di Benigni e Cerami, ci accorgiamo che progressivamente si ha un allontanamento dal fatto storico, che diventa semplice sfondo a una vicenda basata sugli schemi classici della commedia; il lager perde il ruolo di soggetto e diventa «fondale»

intercambiabile. Nasce un genere cinematografico o se si preferisce un sottogenere del film di guerra.

Rientrano, senz'ombra di dubbio, nella categoria dei documentari quelli della serie *Broken Silence*⁸ commissionati dalla *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* a documentaristi noti delle nazioni cui sono destinati. Tali film sono stati prodotti al fine di far conoscere al grande pubblico almeno una parte delle oltre 50.000 interviste raccolte, seppur mantenendo la medesima durata e struttura, sono caratterizzati ognuno da un approccio al problema della memoria dell'Olocausto, che riflette bene le contraddizioni non ancora sopite di ogni singolo paese.

La differenza che emerge primaria tra i documentari sta proprio nella scelta del tipo di interviste da proporre.

La visione del documentario argentino (*Algunos que vivieron/Some Who Lived* di Luis Puenzo) stimola un interessante parallelo con il recente film di Marco Bechis *Figli-Hijos*, due modi di riflettere su un'unica situazione paradossale, il paradossale e inevitabile confronto tra carnefici e vittime. Ed è l'unico in cui la scelta delle interviste da proporre è caduta su quel tipo di sopravvissuti, forse per cultura o per scarsa ebraicità, che sono stati in grado di elaborare una riflessione che andasse oltre la semplice cronaca, per quanto terribile, dei fatti. Il filo che unisce le singole interviste è proprio il dopo, come nel film di Bechis. La possibilità, cioè, di incontrare i propri carnefici e di vederli liberi, proprio per via di tutti i rifugiati nazisti in Argentina, che hanno permesso la virata a destra del governo e le persecuzioni che hanno portato ai *desaparecidos*.

Più agghiacciante sicuramente quello russo (*Deti iz besdny/Children of the Abyss* di Pavel Chukhraj), perché dal documentario di Chukhraj emerge chiaro il momento materiale dello sterminio a partire proprio dai bambini, l'idea quindi di impedire il perpetuarsi della razza. Sterminio «duro e puro», senza campi di concentramento, senza pianificazione che non andasse oltre la rappresaglia sistematica o lo sterminio sistematico e immediato di interi paesi, senza un discorso più ampio di riduzione in schiavitù di un popolo da sempre capro espiatorio nell'est. Tema del documentario è la riflessione sulle truppe che hanno realizzato tali massacri, stesso tema di un celebre studio di Christopher Browning⁹ da cui emerge l'inquietante domanda com'è possibile che «uomini comuni», impiegati, artigiani, non vicini al partito nazista si siano trasformati in massacratori di bambini? Statisticamente si calcola che un

membro del Battaglione 101 della Riserva di Polizia tedesca in meno di un anno abbia ammazzato duecento persone, tra cui vecchi, donne e bambini.

Mentre nel documentario polacco (*Pamiętam/I Remember* di Andrzej Wajda) manca ciò che va oltre il vissuto dei personaggi, non ci sono riflessioni ulteriori che abbiano un più ampio respiro, oppure che cerchino di guardare oltre il contingente e l'assurdità di una persecuzione che però non è diversa da quelle di tante altre, tanto che basterebbe intervistare qualche vietnamita o algerino che ha fatto la lotta per l'indipendenza o un bosniaco, un albanese, un serbo per ottenere le stesse risposte e gli stessi approfondimenti, l'assurdità di una persecuzione che non ha motivi civili.

Wajda è più discreto e meno truce, ma persino troppo *politically correct*, tanto da non osare. Il film è stato presentato alla televisione polacca e ha fatto discutere molto così com'è, senza riferimenti alle uccisioni di ebrei dopo la fine della guerra, con l'immagine di Giovanni Paolo II che piange per le vittime della Shoah e con i primi piani sommessi delle interviste – non vengono utilizzate immagini di repertorio - persino troppo intime e sofferte.

Per ciò che concerne il cinema narrativo l'esempio più eclatante, soprattutto per il vasto successo che ha avuto, è *Schindler's list* di Spielberg. Tecnicamente superbo sia nelle ricostruzioni sia nelle riprese è il film che dà il via libera – con i suoi numerosi Oscar – al nuovo genere cinematografico «dello Sterminio». In altri termini scegliere di raccontare la storia di un nazista buono che salva seimila persone tenendo sullo sfondo sei milioni di *sommersi* è un vero e proprio tentativo di costruzione di una memoria contingente che giustifichi il presente.

Gli uomini del passato e le imprese da questi perpetrate, i fallimenti, le vite, i successi e le morti devono essere riorganizzati in un discorso che porti all'oggi, agli attuali equilibri (o squilibri) politici inscindibili da ciò che è stato.

Marco Email

Fulvio Montano

¹Sofsky, *L'ordine del terrore*, Laterza 1995.

²*Memoria dei campi. Fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999)*. Contrasto 2002, p. 29.

³*Ibid.* p. 30.

⁴*Ibid.* p. 40.

⁵Sontag, *Fascino fascista*, in *Sotto il segno di Saturno*, Nuovo Politecnico 129, 1982.

⁶Bensoussan, *L'eredità di Auschwitz*, Einaudi 2002, p.17.

⁷*Memoria dei campi cit.* p. 84.

⁸Proiettati tra il 21 e il 27 gennaio al Cinema Massimo di Torino, nell'ambito della rassegna «Memoria dei testimoni e testimonianza delle immagini» curata dal Goethe Institute, tre dei cinque documentari che costituiscono la serie: *Pamietan/I Remember (Io ricordo)* del polacco Andrzej Wajda, *Algunos que vivieron/Some Who Lived (Alcuni che vissero)* dell'argentino Luis Puenzo e *Deti iz besdny/Children of the Abyss (I bambini dell'abisso)* di Pavel Chukhraj.

⁹Browning, *Uomini comuni*, Einaudi 1999.