



Possiamo fidarci delle immagini nella nostra ricerca di verità storica?

A proposito di *A Film Unfinished* di Yael Hersonski.

di Laura Fontana, Mémorial de la Shoah di Parigi

Keywords: ghetto, propaganda nazista, immagini Shoah, *A Film Unfinished*, Yael Hersonski

Abstract: Quanto possiamo fidarci delle immagini storiche per assumere quella rappresentazione come autentica e vera? Ma soprattutto quanto possiamo fidarci dei nostri occhi per *vedere*, oltre il *guardare*, che dietro la rappresentazione di una realtà può celarsene un'altra completamente diversa? Questo contributo tratta del rapporto che intratteniamo con le immagini di archivio della Shoah, prendendo come caso di studio *A Film Unfinished*, documentario che Yael Hersonski ha realizzato nel 2010 da un film incompiuto, girato dai nazisti nel ghetto di Varsavia nel 1942 e ritrovato tra il 1954 e il 1998 con vicende che ne hanno progressivamente messo in luce l'intenzionalità criminale. Svelando l'opera di manipolazione dei nazisti - che non filmarono la realtà del ghetto, ma una messinscena di quella realtà in cui vero, verosimile e fittizio si confondono - la regista solleva la questione dell'ambiguità dei documenti di propaganda e chiama in causa soprattutto la superficialità del nostro sguardo. Ossessionati dal visibile ed assuefatti al *voyeurismo* dell'orrore di immagini della Shoah, siamo capaci di compiere quello *sforzo di immaginazione* che ci permetta di comprendere e di vedere, non solo con gli occhi, anche quello che un'immagine non può mostrarci?

Qual è il nesso tra ciò che ci mostra un'immagine catalogata come documento di archivio della Shoah e la conoscenza che essa è in grado di produrre? E quale relazione intercorre tra la conoscenza veicolata da quell'immagine e la comprensione dell'evento a cui quella rappresentazione rimanda?

In questo contributo intendo affrontare il rapporto che intratteniamo con le immagini di archivio della Shoah, prendendo come caso di studio il documentario *A Film Unfinished* che la regista israeliana Yael Hersonski ha realizzato nel 2010 a partire da un filmato incompiuto girato dai nazisti nel ghetto di Varsavia nel 1942. Non si tratta di dibattere ancora, in un'epoca contrassegnata dall'inflazione per il visibile, della nota questione dello statuto della fotografia o delle rappresentazioni visive, peraltro già trattata da studiosi autorevoli come Susan Sontag e

Roland Barthes¹, quanto piuttosto di indagare il nostro modo di guardare i documenti visivi prodotti dalla propaganda hitleriana sulla distruzione dell'ebraismo.

Il punto di partenza del nostro ragionamento sarà dunque quello di provare a riflettere se l'atto di guardare un'immagine della Shoah sia di per sé sufficiente per permetterci quell'«acquisizione di esperienza» di cui parlava il filosofo tedesco Reinhardt Koselleck, o se, invece, – come argomenta con convinzione Yael Hersonski in questo suo lavoro di grande potenza filosofica - non occorra sviluppare uno sguardo critico rispetto alle forme visive della barbarie, capace di decodificare le strategie di rappresentazione e di manipolazione della realtà raffigurata. Maturare, cioè, al contempo uno sguardo politico - per dirla con le parole del filosofo e storico dell'arte Georges Didi Huberman² - nel senso che ogni atto del *vedere* contiene in sé una presa di posizione rispetto a *quello che si guarda* e al significato che gli si attribuisce, nonché elaborare un approccio etico nei confronti delle vittime racchiuse in quelle immagini. Quell'etica dello sguardo che oggi pare tanto carente nel nostro atteggiamento di *voyeur* dell'orrore, da impedirci di capire che l'assuefazione alle immagini della barbarie, spesso esposte oscenamente dai media, unita alla miopia dei nostri occhi, che spesso *guardano senza vedere*, rischia di produrre un'insana contaminazione: se la ricostruzione storica della sofferenza delle vittime si basa in gran parte sui documenti visivi raccolti dai carnefici, il pericolo non è forse quello di guardare oggi gli ebrei nella Shoah esattamente secondo la stessa percezione con cui li videro i loro persecutori?

Ritrovato negli archivi tedeschi e statunitensi tra il 1954 e il 1998, con vicende alterne che ne hanno progressivamente messo in luce la trama e l'intenzionalità criminali, *A Film Unfinished* (Un film incompiuto) combina un'accurata ricostruzione filologica della pellicola originale nazista – sapientemente integrata da alcuni interventi storici, metodologici e didattici – con una profonda rielaborazione critica di tutti i retroscena e del contesto in cui quel film fu girato nel ghetto di Varsavia.

Opera complessa e raffinata, intellettualmente provocante ed emotivamente intensa, il lavoro di Yael Hersonski si presenta come strutturato su diversi piani di lettura. Il primo approccio, quello più immediato, corrisponde alla ricostruzione del documentario nazista del 1942, in modo da restituirlo alla storia e alla conoscenza pubblica nella sua completezza (sebbene si tratti, in realtà, di un film incompiuto, come indica la regista stessa nella scelta del suo titolo).

Il secondo livello interpretativo si collega, invece, al fulcro del lavoro della Hersonski, ovvero la rimessa in discussione dell'atto di guardare. In particolare, la regista pone in stato di accusa la superficialità del nostro sguardo che raramente, nel guardare fotografie o filmati che ritraggono vittime della Shoah, compie quello sforzo di immaginazione capace di trasportarci mentalmente nei “panni degli altri” per percepire il comune dolore e la comune umanità degli esseri umani.³

¹ Sontag 1978 e 2003, Barthes 2003 e 2010.

² « Oggi più che mai, le immagini costituiscono degli strumenti politici significativi. La loro efficacia sembra sempre più immediata. Occorre pertanto, sviluppare con urgenza uno sguardo critico sulle immagini: atteggiamento che non è né accettazione beata, né rifiuto ostinato. Estratto da un'intervista a Georges Didi-Huberman, 2006. (La traduzione è di chi scrive).

³ Didi-Huberman, 2005 e Recchia Luciani, 2003

Per mostrarci come sia illusorio pensare all'azione di guardare come atto unico e assoluto, la regista moltiplica i punti di vista con un gioco cinematografico di continui incroci di sguardi sulla stessa realtà, in cui ognuno vede qualcosa di diverso. Così, i cameramen tedeschi, operatori alle direttive dei nazisti (forse nazisti loro stessi), filmano gli ebrei secondo una visione antisemita (condivisa in parte o in toto) che li vuole vedere come esseri degradati e indegni di stare al mondo. Pertanto, il loro sguardo cercherà in quello che vedono nel ghetto una conferma al proprio immaginario e non solo alle mansioni ricevute. Dall'altra parte della telecamera si muovono, soffrono, vivono e muoiono gli ebrei del ghetto, vittime delle inumane condizioni imposte loro dai nazisti, i quali fissano l'obiettivo che li riprende, consapevoli di essere usati come figuranti, oppure inconsapevoli di ciò che li attende, tanto sono prostrati dalla denutrizione. A loro volta, gli ebrei si guardano tra loro nel film, riconoscendo nel dolore altrui il proprio patimento, oppure recitano scene totalmente inventate per loro dal regista, fingendo di vivere una vita che non è più la loro, o ancora si ignorano vicendevolmente, incapaci di provare reazioni di empatia e sentimenti oltre la normale sopravvivenza quotidiana. Infine, oltre lo schermo, ci siamo noi spettatori che guardiamo quella rappresentazione, magari attenti e commossi, ma forse incapaci di comprenderla realmente.

Il terzo piano di lettura (ma ne potremmo individuare anche altri) riguarda il modo con cui ci rapportiamo alle immagini della Shoah, sollevando la questione dell'ambiguità e dell'opacità dei documenti visivi di propaganda, da un lato pezzi di archivio ritenuti autentici dell'epoca, dall'altro, ricostruzioni fittizie e parziali di una realtà che non esiste esattamente come appare.

Malgrado l'accurato lavoro di ricostruzione filologica e di rilettura critica della pellicola del 1942 conferiscano già di per sé al film un risultato di grande qualità e meritevole di essere conosciuto e valorizzato anche al di fuori degli ambienti frequentati dagli specialisti e dai cultori del tema della Shoah, a far entrare di diritto *A Film Unfinished* nella letteratura cinematografica di ispirazione nazista è proprio la radicale rimessa in discussione della nozione di archivio.

«A Film Unfinished», è emerso inizialmente dalla mia preoccupazione teorica sul concetto di "archivio" e sulla natura unica della testimonianza che racchiude»⁴.

Interrogandone a fondo la sua natura unica (e univoca) di fonte-testimonianza, Yael Hersonski scardina le nostre certezze, sovvertendo le categorie interpretative e le classificazioni di genere e, non da ultimo, sollevando questioni filosofiche molto interessanti.

«Eravamo abituati in Israele a crescere con immagini dell'Olocausto che rinviavano continuamente a scene di orrori inconcepibili per la mente umana, eppure per la prima volta, guardando quelle bobine, mi sono resa conto che c'era una cosa ancora più angosciante del ricordo di quell'orrore: era la consapevolezza dell'ossessione documentaria dei carnefici che avevano ripreso con innumerevoli fotografie e filmati l'annientamento delle proprie vittime. Le atrocità perpetrate dai nazisti sono state tra i crimini più documentati della storia, con una documentazione visuale che ha cambiato per sempre il modo con cui archiviamo il passato. Eppure, dalla fine della guerra, queste immagini prodotte dai carnefici sono state oggetto di fraintendimento: in molti casi sono state

⁴ *A Film Unfinished first emerged out of my theoretical preoccupation with the notion of the "archive", and the unique nature of the witnessing it bears, Yael Hersonski, in «About the Film», <http://www.afilmunfinished.com/film.html>*

utilizzate molto superficialmente come immagini simbolo di molte altre vicende, mentre nel peggiore dei casi sono state presentate come inequivocabile prova di verità storica.»⁵



Yael Hersonski, foto gentilmente concessa dalla regista alla Go2 Films

Nel porre l'accento sull'ossessione documentaria dei nazisti – un combinato irrazionale di orgoglio, narcisismo burocratico e delirio di onnipotenza⁶ - con la quale venne registrato il processo di distruzione dell'ebraismo attraverso migliaia di immagini vive (in gran parte fotografie), la regista solleva un aspetto emblematico della produzione di immagini e testimonianze della Shoah, su cui in questa sede possiamo solo esprimere alcune brevi considerazioni.

In primo luogo, Yael Hersonski ci rimanda ad una contraddizione ben presente nel sistema nazista che, da un lato, imponeva alle SS, ai soldati e ai diversi esecutori e collaboratori impegnati nell'annientamento delle comunità ebraiche il divieto di produrre immagini dei crimini perpetrati, onde mantenere il più possibile segreta⁷ l'opera di sterminio, mentre, dall'altro, vedeva i persecutori derogare continuamente a questa proibizione, documentando abbondantemente, con immagini fotografiche e testimonianze scritte, le violenze inflitte alle proprie vittime. A tal proposito, è utile ricordare che in tutti i principali campi di concentramento vigeva il divieto assoluto per il personale in servizio (mediante l'esposizione di un cartello a firma del comandante) di scattare fotografie. Tuttavia, se prendiamo come esempio la circolare emanata da Rudolf Höss il 2 febbraio 1943, allora comandante di Auschwitz, constateremo che il tono pare alquanto esplicito sulla frequenza con cui dovesse essere trasgredito tale divieto: «Ricordo ancora una volta che è vietato fotografare nel campo. Punirò severamente qualsiasi trasgressore».⁸

⁵ Le dichiarazioni della regista sul suo film sono tratte da numerose interviste online. Si veda, per esempio: *Conversation: Director Yael Hersonski Put New Lens on "A Film Unfinished"*, all'indirizzo online <http://www.pbs.org/newshour/art/conversation-director-yael-hersonski-on-a-film-unfinished/>

⁶ Si veda, Didi-Huberman, 2005

⁷ Tuttavia è oramai appurato che, per esempio, non fu affatto possibile tenere nascosti alla popolazione locale i massacri perpetrati dalle *Einsatzgruppen* nei territori dell'est europeo occupati dall'esercito tedesco a partire dall'estate 1941. Le esecuzioni di massa degli ebrei mediante fucilazione (in cui furono vittime anche migliaia di partigiani russi o sospettati di resistenza, nonché gruppi di zingari Sinti e Rom) avvennero, infatti, a poca distanza dai centri abitati e spesso sotto gli occhi dei civili che in molti casi furono spettatori più entusiasti che terrorizzati.

⁸ La sottolineatura è di chi scrive. Citato da F.M.Feltri, in *Viaggio visivo nel Novecento totalitario*, per l'Assemblea legislativa della Regione Emilia-Romagna, consultabile online all'indirizzo: <http://www.assemblea.emr.it/cittadinanza/attivita-e-servizi/formazione-pdc/viaggio-visivo/lo-sterminio-degli-ebrei-in-urss-e-in-polonia/i-centri-di-sterminio-in-polonia/201cbei-tempi201d>

Anche migliaia di soldati e ufficiali tedeschi impegnati a combattere sul fronte russo, scrissero lettere e memorie indirizzate alle proprie famiglie, in cui raccontavano le atrocità di cui erano artefici e testimoni ogni giorno con dovizia di dettagli. Molto spesso, traspare da questa corrispondenza privata (dunque più spontanea) anche un palese orgoglio nel mostrarsi impegnati a compiere una missione dura ma necessaria per il futuro della Germania e le migliaia di fotografie ricordo (spesso scattate sul ciglio delle fosse comuni o in prossimità di luoghi di prigionia e di assassinio degli ebrei e dei civili) che furono ritrovate dopo la guerra avevano indubbiamente lo scopo di fornire una garanzia di veridicità del proprio racconto⁹.

Per i carnefici, trasgredire la proibizione documentando visivamente ciò che doveva rimanere nascosto (il genocidio degli ebrei) significava essenzialmente due cose: rendere il crimine accettabile dal punto di vista psicologico e, in un certo senso, meno grave dal momento che poteva essere condiviso con qualcuno mediante il racconto, oppure fissato sulla carta o sulla pellicola (dunque tirato fuori da sé in qualche modo) ed immortalare un'esperienza, certamente drammatica, ma percepita come straordinaria della propria esistenza.¹⁰

Occorre, però, sottolineare che se le immagini prodotte spontaneamente dai singoli individui - soldati tedeschi o collaboratori dei carnefici, comandanti dei lager o semplici spettatori consenzienti - rispondevano a ragioni personali e di ordine psicologico, ben altra cosa era l'azione di propaganda del regime che investì notevoli energie per documentare le immagini delle proprie vittime, sia attraverso la realizzazione di film commissionati appositamente¹¹, sia mediante servizi fotografici effettuati nei ghetti.

Quali furono le ragioni di una tale abbondanza nel produrre documenti di archivio, destinati in buona parte come strumento di propaganda per la popolazione tedesca?

Una prima spiegazione risiede nel fatto che il regime hitleriano voleva convincere la propria nazione sulla legittimità e sull'urgenza di rendere inoffensivi gli ebrei quali principali e più pericolosi "nemici del Reich", risolvendo con ogni mezzo la "questione ebraica" che minacciava la sopravvivenza stessa della Germania. A tale scopo, appariva strategicamente utile divulgare proprio le immagini degli ebrei dei ghetti, che per le condizioni in cui erano costretti a vivere, parevano incarnare perfettamente le peggiori caricature antisemite. Lamentosi, cenciosi, puzzolenti, questi ebrei così diversi dagli ebrei occidentali normalmente ben integrati e indistinguibili dai non ebrei, erano guardati con un misto di repulsione, angoscia e paura, anche perché erano sospettati di essere portatori di contagio batterico. Alimentare continuamente questa immagine dell'ebraismo degradato e umiliato del ghetto serviva, dunque, ad influenzare la

⁹ Citiamo solo, Kipp, 2007

¹⁰ Kurt Franz, che prestò servizio come ultimo comandante del centro di sterminio di Treblinka, creò un album fotografico con un reportage della sua vita nel campo, intitolandolo "Schöne Zeiten" (Bei tempi). Al titolo dell'album si ispira il volume "Schöne Zeiten" - Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer, Fischer, 1988 (trad. it. "Bei tempi". Lo sterminio degli ebrei raccontato da chi l'ha eseguito e da chi stava a guardare, a cura di E.Klee, W. Dressen, V. Riessen, Giuntina, Firenze, 2005).

¹¹ Come il celebre *Der ewige Jude*, nella versione italiana tradotto come "L'ebreo errante", di Fritz Hippler, girato nel 1940

percezione della popolazione tedesca rispetto agli ebrei perseguitati sistematicamente dal regime e visti progressivamente come un'entità indistinta, minacciosa e composta da esseri sub-umani che era giusto emarginare. Nel contempo però, il regime evitava accuratamente di dare troppe informazioni sulle modalità con cui ci si sarebbe sbarazzati di tale problema e, dunque, su quella che concretamente sarebbe stata, dall'autunno 1941, la "soluzione finale della questione ebraica".¹²

Nel caso specifico di *A Film Unfinished* - in mancanza di prove che ci permettano di identificare le reali intenzioni dei nazisti nel commissionare tale documentario - è ragionevole supporre che l'insistenza nel contrapporre immagini di ebrei ben nutriti e ben vestiti con quelle di ebrei sofferenti e morenti di fame dovesse servire come strumento della propaganda antisemita, al contempo per rafforzare l'idea di una "razza ebraica" corrotta e deviata moralmente e altresì per indurre gli spettatori di quel filmato a credere che la morte nei ghetti non fosse dovuta alle misure attuate dai tedeschi, ma all'egoismo e alla crudeltà della classe agiata ebraica, incapace di condividere e di aiutare i propri confratelli. Sebbene le immagini più brutali non fossero una priorità della propaganda nazista e molto probabilmente erano destinate a essere tagliate dal montaggio finale, il film del ghetto di Varsavia voleva indubbiamente trasmettere al popolo tedesco l'idea che, alla fin fine, fosse inevitabile lasciar morire dei sub-umani come gli ebrei, già predisposti ad un lento decadimento fisico. Lo deduciamo dalle numerose sequenze del documentario che inquadrano con primi piani e scene ravvicinate proprio le persone più abbruttite dalla sofferenza¹³, i cadaveri scheletrici sui marciapiedi, i bambini più luridi e affamati che giacciono per strada abbandonati a sé stessi, ma anche i mucchi di spazzatura e di escrementi buttati dalle finestre delle abitazioni. Sottolineando proprio la miseria e la sporcizia in cui vivevano gli ebrei, il film intendeva consolidare l'idea di un'umanità così degradata da essere, per natura, già condannata alla propria distruzione. Eppure, se guardassimo quelle scene senza conoscere nulla della storia del ghetto e senza compiere alcuno sforzo di immaginazione per comprendere ciò che si cela dietro quelle immagini (come insegna Didi-Huberman), ignoreremmo, ad esempio che la maggioranza degli ebrei era troppo debole anche solo per alzarsi dal letto e compiere un semplice gesto quotidiano come svuotare il secchio da notte coi propri bisogni, oltre al fatto che nel ghetto mancavano totalmente i servizi igienici e le condizioni di degrado, promiscuità e lerciume furono consapevolmente provocate dai nazisti, sui quali pertanto ricade ogni responsabilità criminale.

D'altro canto, mi pare plausibile formulare anche un'altra ipotesi interpretativa sulla ragione di un'intenzione documentaria così minuziosa del processo di umiliazione, esclusione e

¹² La storiografia della Shoah ha argomentato come fino all'autunno-inverno 1941 la Germania nazista non avesse elaborato un piano concertato di genocidio degli ebrei d'Europa. Pertanto i ghetti, spesso definiti a giusto titolo come "anticamera della morte" per l'alta mortalità dovuta soprattutto alla denutrizione programmata, non rappresentarono in realtà una tappa intermedia della "Soluzione finale", perché quando furono istituiti non era ancora maturata la decisione di avviare un piano sistematico di assassinio di massa degli ebrei.

¹³ Il cameraman Willy Wist, nella sua testimonianza, lamenta che nelle abitazioni del ghetto non c'era luce sufficiente per riprendere gli abitanti nella loro miseria.

degradazione degli ebrei, in modo particolare nella fase dei ghetti¹⁴. Oltre a quanto già detto, per il regime hitleriano documentare la distruzione dell'ebraismo significava assicurarsi le prove sufficienti per poter testimoniare alle nuove generazioni tedesche - in un futuro percepito come vicino (stante l'illusione che la guerra sarebbe stata vinta in pochissimo tempo) - l'impresa enorme realizzata dal Reich per annientare la "razza ebraica", al fine di migliorare il mondo, purificandolo biologicamente¹⁵. La contraddizione sta nel fatto che i nazisti investirono uguali energie nel creare l'immagine degli ebrei come vittime, cristallizzandole in un immaginario collettivo negativo, e nel distruggerne sia fisicamente le vite che ogni traccia di esistenza sulla terra (incluso pertanto le loro stesse immagini). Il che equivale a sottolineare un paradosso, cioè l'impossibilità dei carnefici di fare totalmente a meno di una documentazione visiva che testimoniassero l'esistenza delle loro vittime, riprese, per esempio, nel ghetto di Varsavia sia mentre erano ancora in vita, sia già cadaveri. Era pertanto avvertito come necessario prima di distruggere tutti gli ebrei, riuscire a racchiudere le loro immagini in archivi destinati a poter dimostrare *oggettivamente*, ovvero in quanto prove inconfutabili che la razza ebraica era *realmente* esistita.¹⁶

Del resto, senza immagini e una volta estinta completamente la "razza maledetta", come si sarebbe potuto dimostrare alle generazioni tedesche che era davvero esistita una minaccia ebraica che occorreva estirpare?.

C'è un parallelo interessante che possiamo tracciare tra *A Film Unfinished* e un altro film di propaganda girato dai nazisti sempre in un ghetto (anche questo stranamente mai diffuso in pubblico all'epoca della guerra) e precisamente il documentario che fu realizzato nel corso dell'estate 1944 nel ghetto-modello di Theresienstadt (Terezin).¹⁷

Se in entrambe le pellicole è ben presente un disegno criminale volto ad alterare la percezione pubblica della vita degli ebrei nei ghetti, costruendo cinicamente un mondo artefatto e menzognero in modo che quella visione venga poi assunta dagli spettatori come realtà vera¹⁸, la differenza tra le due opere è notevole e non ci permette di confonderle. Mentre nel film girato

¹⁴ Facciamo l'esempio dei ghetti perché su questi esiste un'abbondante produzione fotografica di diversa provenienza. Si veda ad esempio la mostra del Mémorial de la Shoah di Parigi, *Regards sur les ghettos*, documentazione online all'indirizzo: <http://regards-ghettos.memorialdelashoah.org/>

¹⁵ Alla fine di aprile 1942, solamente pochi giorni prima dell'inizio delle riprese nel ghetto, il Ministro della Propaganda Joseph Goebbels annotò nel suo diario che, in considerazione dell'accelerazione della politica di "trasferimento verso est degli ebrei", diventava urgente per la propaganda del Reich documentare e girare film, affinché in un prossimo futuro fosse possibile educare le giovani generazioni tedesche.

¹⁶ E' noto che Hitler avesse un progetto, avviato peraltro dal 1942, di creare a Praga un *Museo della Razza Ebraica Estinta*, dove sarebbero confluite anche queste immagini visive girate dalla propaganda nell'est europeo sotto occupazione tedesca.

¹⁷ Prima della realizzazione del film, affidata ad un prigioniero del ghetto, il regista Kurt Gerron, Eichmann aveva organizzato ben due visite a Terezin per la Croce Rossa Internazionale: la prima nell'estate 1943 e la seconda un anno dopo, entrambe allo scopo di contrastare le voci che all'epoca circolavano sullo sterminio degli ebrei. Per tali occasioni, Theresienstadt fu completamente trasformato in un ghetto modello del tutto finto, in cui gli ebrei parevano vivere una vita tutto sommato piacevole. Subito dopo le riprese del film, il regista e tutti gli ebrei, grandi e piccoli, che erano comparsi nel film furono inviati ad Auschwitz, mentre il ghetto continuerà a funzionare come anticamera della morte fino alla liberazione, nel maggio 1945.

¹⁸ Recchia Luciani, 2013, p. 81.

aTerezin¹⁹, i nazisti travestono completamente la realtà, mettendo in scena *qualcosa*²⁰ che non esiste in quel luogo (nella rappresentazione filmica di Terezin ogni cosa è finta, dagli abiti che indossano gli ebrei, ai mobili delle abitazioni, al finto teatro, al finto campo da calcio, ecc.) e la finzione durerà per la popolazione del ghetto solo il tempo del ciak, nel documentario del ghetto di Varsavia, invece, verità e finzione si mescolano e il punto non è tanto distinguere cosa sia completamente vero, parzialmente vero oppure del tutto falso, quanto la prospettiva con cui ci viene dato quel *qualcosa* da vedere come realtà del ghetto e della natura degradata e immorale degli ebrei.

Facciamo un esempio per essere più chiari: in *A Film Unfinished*, la scena del mendicante che balla scompostamente in tutta la sua miseria per muovere gli spettatori a pietà e ottenere un tozzo di pane non è inventata dai nazisti, anzi la sua esistenza è confermata da uno dei testimoni sopravvissuti al periodo del ghetto²¹. Potremmo dunque sostenere che si tratti di una scena autentica, di un pezzo di archivio di vita reale del ghetto. Tuttavia, quello che appare indecente - e che ci deve interrogare nella sua intenzione criminale - è lo sguardo di colui che rimette in scena quella scena, costringendo la vittima a mostrarsi in tutta la sua sofferenza come se recitasse mentre invece la vive realmente, pur non essendo nelle condizioni psicologiche di opporsi alla rappresentazione impostagli. Inoltre, lo scopo di tale ripresa non è quello di fissare sulla pellicola e consegnare, quindi, agli archivi tutta la drammaticità di un fatto oggettivamente documentabile (la sofferenza e la miseria di un ebreo nel ghetto di Varsavia costretto a fare il buffone per sfamarsi) ma, al contrario, è quello di provocare proprio attraverso la messinscena un misto di repulsione e ilarità che tolgono alla vittima il rispetto che gli sarebbe dovuto.

Qui, guardando proprio questa scena come se fossimo noi il cameraman dell'epoca, tocchiamo il punto dell'etica dello sguardo a cui accennavamo in premessa.

Se a Terezin il crimine stava nell'operazione di mistificazione della realtà, nel ghetto di Varsavia sta nella mancanza di pietas di chi filma senza voler vedere, o forse senza capire il dramma di coloro che vengono filmati²² come se fossero gli ultimi abitanti di una popolazione primitiva destinata ad estinguersi e che occorre fotografare prima che scompaia dalla memoria umana.

Oggi sappiamo che, nel mese di maggio 1942, quando quelle scene furono filmate nel ghetto di Varsavia, gli ebrei documentati sulla pellicola erano già condannati a morire nelle camere a gas di

¹⁹ Molto spesso si afferma che il titolo del film avrebbe dovuto essere *Il Führer regala una città agli ebrei*; in realtà, è più probabile che il lavoro dovesse assumere una denominazione più neutra: *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (Terezin. Documentario da un insediamento ebraico). Alcuni frammenti del film, l'esecuzione del concerto nel ghetto, sono visibili sul sito del Museo dell'Olocausto di Washington: <http://www.ushmm.org/wlc/en/media fi.php?ModuleId=10007463&MediaId=234>

²⁰ E' evidentemente ingenuo pensare che un documento di archivio possa trasmetterci fedelmente e oggettivamente una verità sul fatto narrato o rievocato. In realtà, esso può solo trasmetterci *qualcosa* di quella verità, un frammento, un punto di vista, una rappresentazione del reale.

²¹ Una delle quattro donne presenti nel film (il quinto sopravvissuto che partecipa al film è un uomo) non solo conferma la sua esistenza, ma afferma di ricordarsi che si chiamava Rubinstein e quale canzoncina intonava.

²² E' quello che affermò Willy Wist nella sua testimonianza, sostenendo di non essere stato informato né dell'obiettivo del film, né del destino che era riservato a quegli ebrei che doveva filmare.

Treblinka e pertanto molte persone che compaiono nel documentario stavano vivendo i loro ultimi giorni di vita.²³ Qui, dunque, i due filmati girati a Varsavia e a Theresienstadt, trovano un drammatico punto in comune: in entrambi i casi, figuranti e attori del ghetto erano vittime già condannate a morte e chi commissionò i film non poteva non conoscere la tragica sorte che li aspettava pochi giorni dopo, nelle camere a gas di Treblinka o in quelle di Auschwitz-Birkenau.

Riprendiamo ora la domanda centrale su cui si interroga Yael Hersonski: quanto possiamo fidarci di un documento che appare o che consideriamo autentico? Ma soprattutto quanto possiamo fidarci dei nostri occhi per intuire, al di là delle scene rappresentate sullo schermo, il dramma delle vittime costrette, ciak dopo ciak, a recitare se stesse secondo il copione dei propri aguzzini?

L'interrogativo si fa ancora più drammatico nella consapevolezza, dolorosamente espressa dalla regista in tante interviste sul film, che una volta scomparsi anche gli ultimi sopravvissuti della Shoah, nessuno potrà più dirci che cosa realmente accadde in quei momenti filmati o fotografati. Inoltre, la nostra percezione del passato rischierà di essere affidata a quel 10% di documentazione nazista che ci è pervenuta e che rappresenta solo un punto di vista parziale dei fatti.

Se non avessimo ritrovato tutte le bobine, che giudizio avremmo formulato su questo film incompiuto del ghetto? Non si tratta solamente di una questione metodologica su come ricostruire una verità storica - o qualcosa che ci si avvicina il più possibile (cioè una verità che riteniamo plausibile e convincente) - ma di un interrogativo che Yael Hersonski, ebrea israeliana di origine polacca, ha avvertito in prima persona per i suoi legami famigliari con la Shoah. Sua nonna, Kristina Mendelsohn, aveva 19 anni quando venne imprigionata con la sua famiglia nel ghetto di Varsavia, dove sopravvisse per due anni e mezzo prima di riuscire a fuggire grazie a dei documenti falsi.²⁴

«Finché mia nonna fu in vita, non ebbi bisogno di guardare film sulla Shoah o di ricercare documenti di archivio. La Shoah ce l'aveva scritta sul tatuaggio impresso al suo braccio e quello mi bastava. Tuttavia, mia nonna non parlava mai di quanto aveva visto e patito durante la Shoah e io sentivo che il suo silenzio era più potente di qualunque suo tentativo di dire qualcosa. Attraverso quel silenzio, lei aveva scelto di vivere.»²⁵

Come molti ebrei di terza generazione della Shoah, anche Yael Hersonski fu costretta a misurarsi con quei silenzi, ma anche con le frequenti allusioni famigliari ad un "laggiù" e ad un "altrove" troppo terribili per poter essere rievocati. Probabilmente non fu, dunque, un fatto casuale che solo dopo la scomparsa della nonna, avvenuta nel 2005, la regista decise di dedicarsi con maggiore

²³ Le deportazioni sistematiche dal ghetto di Varsavia verso Treblinka ebbero inizio dal 22 luglio 1942. Nel corso di quell'estate, circa 275.000-300.000 ebrei furono avviati verso la morte nelle camere a gas.

²⁴ La storia di Kristina Mendelsohn (poi divenuta Miriam Lipinski) è conservata negli archivi di Yad Vashem. Poco dopo la sua fuga dal ghetto, la giovane donna fu arrestata dalla Gestapo e deportata prima ad Auschwitz-Birkenau, dove il suo compito era quello di disperdere le ceneri degli ebrei assassinati nelle camere a gas, e successivamente nel campo di concentramento femminile di Ravensbrück, in Germania. Kristina riuscì a salvarsi grazie all'operazione della Croce Rossa Svedese, che pochi mesi prima della fine della guerra, riuscì a far rimpatriare alcune migliaia di prigionieri, principalmente di nazionalità svedese o danese, con qualche eccezione tra cui la nonna di Yael Hersonski.

²⁵ Tra le tante interviste a Yael Hersonski, si veda *Silence, interrupted*, in «Israel News», 28 gennaio 2011, consultabile online all'indirizzo: <http://www.haaretz.com/weekend/magazine/silence-interrupted-1.339756>

libertà ai documenti girati dai nazisti e, nello specifico, alla storia di questo filmato incompiuto del 1942.

Rimontando sequenza dopo sequenza in *A Film Unfinished* (evidenziando il montaggio delle varie bobine anche con le immagini del proiettore che si ferma a sostituire la pellicola), Yael Hersonski sollecita lo sguardo dello spettatore, interrogandone la sua capacità a cogliere anche quello che la pellicola non mostra. Nella consapevolezza che non sia possibile aspirare a mostrare una verità assoluta e univoca di un fatto storico, la regista prova a rendere quel filmato almeno più verosimile e il più vicino possibile al progetto nazista e lo fa cercando di svelare le sue ambiguità e mistificazioni, moltiplicando i punti di vista sulle stesse scene, onde minare la nostra sicurezza di spettatori.

Intanto siamo costretti a guardare quelle immagini come se fossimo seduti a fianco del misterioso regista del film, poiché ci viene fatta assumere la responsabilità di assistere senza filtri alla costruzione di una verità fittizia : ciak dopo ciak, osserviamo, infatti, che alcune scene furono girate numerose volte, costringendo gli ebrei a recitare se stessi secondo lo sguardo del carnefice che ne voleva fare un pezzo di archivio in grado di confermare la propria visione. Scegliendo di rimettere in scena tutti i protagonisti, volontari o involontari del film, Yael Hersonski rovescia la prospettiva con cui farci vedere il documentario, non più visione univoca ma, al contrario, frammentaria, sempre parziale e sempre spiazzante.

Una scena dopo l'altra, ecco infatti che sullo schermo compaiono innanzitutto le vittime riprese nella nudità, anche oscena²⁶, della loro sofferenza: uomini, donne, bambini che fissano l'obiettivo e non sanno che di lì a pochi giorni saranno morti di fame nel ghetto, oppure nelle camere a gas di Treblinka. Poi, entrano in scena i figuranti sia delle scene collettive della folla che popola il ghetto, sia delle scene individuali con una o poche persone riprese principalmente in ambienti al chiuso. In entrambi i casi, le vittime si muovono secondo direttive precise che il regista e gli operatori impartiscono loro. E' solo dalla testimonianza di un sopravvissuto dell'epoca, ad esempio, che la regista apprende che nelle scene di folla nelle strade del ghetto che sembrano spontanee, in realtà i nazisti avevano ordinato di chiudere le vie limitrofe in modo da enfatizzare l'assembramento in un punto preciso e da lì far muovere le persone – anche con la minaccia delle armi - fino a decidere chi inquadrare e chi escludere dall'occhio della telecamera. Una regia accurata accostò, quindi, deliberatamente nella stessa scena il passaggio di una donna o di un uomo ben vestiti e la presenza di cadaveri per la strada, in modo da far risultare un atteggiamento di totale indifferenza e mancanza di pietà per i più deboli. In questo modo, il film non è mai la narrazione di ciò che accade realmente e che appare come autentico o, almeno, verosimile, ma è, invece, sempre un'opera di regia che sceglie intenzionalmente che cosa mostrare e quale effetto ottenere, come un grande burattinaio che muove i fili delle sue marionette.

La mistificazione della realtà è percepibile, con un po' di attenzione, in diverse altre scene, come per esempio quella che riprende delle donne ebreiche che fanno il bagno rituale. Quello che

²⁶ La telecamera indugia spesso senza pietà nel riprendere le scene di miseria assoluta della popolazione morente del ghetto, stesa in giacigli luridi, oppure mendicando un tozzo di pane in strada, o ancora morta e letteralmente nuda come cadavere esposto agli sguardi indifferenti dei passanti.

non si vede è la mano che gira la cinepresa, l'ordine con cui viene imposto loro come devono entrare e muoversi in acqua al fine di esporsi ad una migliore ripresa. Si tratta di una scena che in condizioni di libertà non avrebbe mai potuto svolgersi sotto lo sguardo maschile e tantomeno sotto quello di operatori tedeschi.

Infine, nel film compare per qualche istante anche un cameraman tedesco (oggi sappiamo che furono almeno due gli operatori presenti durante le riprese) che girò quella pellicola, intrappolato suo malgrado nelle bobine, a testimonianza della manipolazione di verità che contribuì ad operare.

Tanti sguardi, tanti punti di vista sullo stesso luogo, il ghetto di Varsavia, in quei trenta giorni del maggio 1942, che si uniscono allo sguardo di noi spettatori che guardiamo *A Film Unfinished* sullo schermo di un cinema, ma che, contemporaneamente, guardiamo, sullo stesso schermo, anche cinque sopravvissuti della Shoah, seduti come noi in una sala cinematografica, i quali, a loro volta, osservano le stesse scene per la prima volta. Quasi un gioco degli specchi tra uno sguardo e l'altro.



Due dei cinque sopravvissuti del ghetto di Varsavia, ripresi da Yael Hersonski mentre guardano per la prima volta il film. © Itay Neeman and Belfilms

Solo che loro non sono semplici spettatori di un film, poiché si trovano nella situazione angosciante di dover rivivere, ripresi dalla telecamera della Hersonski, dei ricordi traumatici di infanzia o adolescenza nel ghetto. La loro angoscia è acuita dal timore di potersi riconoscere sullo schermo, nelle scene della popolazione filmata dai tedeschi, o, peggio ancora, di vedere ripresi i propri famigliari che morirono durante la guerra.

La scelta di metterli seduti in una sala da cinema a vedere il film proiettato sul grande schermo e di filmarli in presa diretta fu dovuta, secondo quanto dichiarato dalla regista nelle tante interviste rilasciate sul film, all'esigenza di esporli in un tempo breve (la durata della proiezione) allo choc della visione e dei loro ricordi più lontani, nonché di disporli a parlare in un ambiente diverso sia da quello protettivo della loro casa che dal contesto abituale delle testimonianze pubbliche alle quali molti di loro erano abituati, quindi spiazzandoli nel duplice ruolo di spettatori e testimoni insieme.²⁷

Nel mettere a confronto l'immaginario nazista del ghetto con i ricordi che quelle riprese suscitano nei sopravvissuti, la regista tenta di costruire un ponte tra passato e presente, ricomponendo la visione di quelle scene, cioè colmando sia le lacune che il film di archivio ci lascia nell'ingannarci

²⁷ *False witness: Yael Hersonski on "A Film Unfinished"*, in «San Francisco Bay Guardian», 28 settembre 2010, disponibile online all'indirizzo: http://www.sfbg.com/pixel_vision/2010/09/28/false-witness-yael-hersonski-film-unfinished

sul suo vero obiettivo, che quelle delle memorie dei testimoni che nel 1942 erano solo bambini o ragazzini. L'impresa di restituzione fedele della realtà è, tuttavia, un'impresa in cui si dibatte anche la stessa Yael Hersonski, per la duplice amnesia, visuale (il film) e testimoniale (ciò che rievocano i sopravvissuti) con cui deve confrontarsi. In particolare, i reduci del ghetto hanno rimosso parte dei loro traumi per poter continuare a vivere e dunque manifestano delle reticenze e meccanismi di difesa che impediscono loro di raccontare completamente quanto patirono nel ghetto. Qualcuno ha colto nella strategia con cui la regista inserisce il ruolo dei testimoni nel film la stessa coercizione con cui Claude Lanzmann è riuscito a far parlare i suoi sopravvissuti nel lungometraggio "Shoah", dal momento che né la Hersonski né Lanzmann lasciano loro libertà di esprimersi liberamente, ma entrambi confinano il loro racconto a un contesto o un momento ben preciso. La regista israeliana non chiede loro di raccontarci come vissero o come sopravvissero al ghetto, ma solamente cosa ricordano del film e cosa provano nel vederlo per la prima volta.²⁸

Nell'impossibilità allora di ricostruire la verità assoluta sul ghetto in quel lontano maggio 1942 e di *darci da vedere* tutto quello che la telecamera non ci mostra, la regista sceglie di mettere in luce, mediante strategie e tecniche filmiche, quello che nel film non c'è e che non si può vedere, insegnandoci che non solo quello che ci appare sotto gli occhi può considerarsi vero.

Yael Hersonski, pur alle prese con la sua prima opera cinematografica, dimostra grande sicurezza nel decodificare e riutilizzare le tecniche di ripresa dei nazisti e lo fa consapevolmente per ottenere l'effetto voluto. La manipolazione della regia è particolarmente visibile nella testimonianza di Willy Wist che viene affidata alla voce recitante di un attore professionista²⁹, inizialmente inquadrato solo parzialmente in modo da attirare l'attenzione sulla sua voce, su quanto dice e da creare la sensazione che lo spettatore ascolti veramente le parole dell'ex cameraman del ghetto. Il modo con cui la regista chiede all'attore di vestirsi, di parlare o di gesticolare è una precisa messinscena che serve per enfatizzare l'impressione di un uomo comune, tranquillo e privo di sensi di colpa, innocuo nella banalità di quanto dice.

L'opera di messinscena, la mano dietro il sipario di celluloido, viene enfatizzata dalla Hersonski anche per mezzo di accorgimenti tecnici come il rallentamento o il fermo immagini, quando ci mostra in sequenza uno dopo l'altro i diversi ciak delle scene che furono filmate per trovare quella più giusta per il regista, oppure l'immagine del proiettore in azione che divide le varie bobine.

Così, in sostanza, *A Film Unfinished* finisce per diventare un'esplorazione dell'atto del guardare, o più precisamente della differenza tra guardare e vedere.

Se la voce narrante della musicista israeliana Rona Kenan riempie i vuoti del documento visivo, le testimonianze più eloquenti sono quelle di chi è muto: gli ebrei affamati che guardano incomprensibilmente alle macchine da presa dei nazisti, la giovane donna che esprime tutto il suo disagio quando è costretta a posare al fianco di un mendicante. Ad uno spettatore attento non può sfuggire qualcosa che i nazisti non seppero controllare o censurare: le espressioni di panico e

²⁸ Agostinho, 2014

²⁹ Rüdiger Vogler.

di terrore negli occhi della gente costretta a quella tragica messinscena sotto il tiro di un'arma da fuoco.

Tante le immagini che ci impressionano e non sempre sono quelle più drammatiche dei moribondi o dei cadaveri sui marciapiedi. Colpisce come un pugno nello stomaco lo sguardo di una giovane donna, attrice suo malgrado, che nemmeno sotto minaccia riesce a mettersi in posa in maniera convincente accanto ad una mendicante malnutrita e malvestita.

Un esempio di come, almeno per un frammento di film, la verità trascenda la finzione e buchi lo schermo.

Bibliografia

- AGOSTINHO D. (2014), *Arresting Images. Inhabiting the Nazi Archive in Yael Hersonski's A Film Unfinished*, in *Diffractions*, 3, Screening War. (<https://diffractionsjournal.files.wordpress.com/2014/11/1danielaagostinhoarrestingimages.pdf> verificato il 25 febbraio 2015)
- CONSOLINI M., MARRONE G. (a cura di) (2010), *Roland Barthes. L'immagine, il visibile*, Marcos y Marcos, Milano.
- BARTHES R. (2003) *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- DIDI-HUBERMAN G., «S'inquiéter devant chaque image» (Preoccuparsi davanti ad ogni immagine. Intervista a G.D-H.), *Vacarme*, 11 ottobre 2006. (<http://www.vacarme.org/article1210.html> verificato il 25 febbraio 2015)
- DIDI-HUBERMAN G. (2005), *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- KIPP M. (2007), *The Holocaust in the letters of German soldiers on the Eastern front (1939–44)*, in "Journal of Genocide Research", vol. 9, 4.
- KLEE E., DRESSEN W., RIESEN V. (a cura di) (2005), *"Bei tempi". Lo sterminio degli ebrei raccontato da chi l'ha eseguito e da chi stava a guardare*, Giuntina, Firenze.
- RECCHIA LUCIANI F. R. (2013), *La presenza di un'assenza: immaginare la Shoah e comprendere l'estremo con Hannah Arendt e Primo Levi*, in Mattucci N., Rondini A. (a cura di), *Hannah Arendt e Primo Levi. Narrazione e pensiero*, Pensa Multimedia Editore, Lecce. (http://issuu.com/pensamultimedia/docs/sfogliabile_8cfb4f3aa574e3 verificato il 25 febbraio 2015)
- SONTAG S. (1978), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. E. Capriolo, Einaudi, Torino.
- SONTAG S. (2003), *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano.