



ETTORE ALBERGONI

LA RAPPRESENTAZIONE CINEMATOGRAFICA DEL LAGER NAZISTA

**FRA STRATEGIE NARRATIVE,
SCELTE FORMALI E LIMITI ETICI**



aracne



ISBN
979-12-218-0056-2

PRIMA EDIZIONE
ROMA 8 LUGLIO 2022

INDICE

7	<i>Introduzione</i>
11	Capitolo I Inquadrare e rimettere in scena i campi dopo la liberazione
55	Capitolo II Rappresentare il lager nell'era del testimone
99	Capitolo III Cinema malgrado tutto
135	<i>Conclusioni</i>
139	<i>Ringraziamenti</i>
141	<i>Bibliografia</i>
151	<i>Filmografia</i>

INTRODUZIONE

In una delle sequenze più importanti di *Persona*, la protagonista Elisabeth (Liv Ullmann), giovane attrice teatrale affetta da un mutismo volontario, posa il suo sguardo su una fotografia. La trova casualmente, all'interno di un libro. La appoggia sotto una lampada per illuminarla meglio, rendendola più visibile. Si tratta di una delle immagini più simboliche della Shoah, quella del bambino del ghetto di Varsavia. Lo sguardo di Elisabeth si fa più attento, dettagliato. L'inquadratura in soggettiva si stringe sui particolari, in un montaggio che scompone lo spazio dell'immagine, sottolinea gesti, posture, espressioni. In sottofondo un insieme di suoni acuti genera un senso d'inquietudine e, d'un tratto, il mutismo della donna assume la forma di un trauma condiviso e collettivo, che investe anche lo spettatore.

Riflette retrospettivamente Ingmar Bergman: «Oggi sento che in *Persona* [...] sono arrivato più lontano che potessi.

[...] Lavorando in totale libertà, ho toccato segreti “senza parole” che solo il cinema può scoprire»⁽¹⁾.

Questo scritto si propone di prendere in esame quella che è forse la più grande sfida del cinema occidentale del dopoguerra: la rappresentazione in immagini dei campi di concentramento e di sterminio della Germania nazista. Con questo non si vuole togliere importanza a quei lavori che hanno messo in scena la realtà dei ghetti o in altro modo si sono posti a confronto con una delle epoche storiche più complesse, quella che dal 1933 al 1945 ha visto l'ascesa del Nazionalsocialismo in Germania.

Quanto vuole essere approfondito sono le strategie narrative, le scelte formali e i limiti etici con i quali il cinema ha dovuto fare i conti nell'inquadrare, ripresentare e ripensare il *lager*, termine di origine tedesca entrato ormai in uso comune per indicare i campi di concentramento, i campi di lavoro forzato e quelli di sterminio.

Nel primo capitolo verranno analizzati i filmati d'archivio prodotti dagli Alleati nel corso della liberazione dei campi tedeschi nel 1945, oltre alle prime ricostruzioni filmiche, fiction o documentarie, presentate in ordine tendenzialmente cronologico, dal dopoguerra fino alla metà degli anni Sessanta. Particolare attenzione sarà dedicata a lavori come *Notte e nebbia* e *Kapò*, oltre che alla prima fase del discorso critico sulla questione morale dello sguardo cinematografico.

Nel secondo capitolo, un approfondimento delle questioni teoriche ed etiche alla base della rappresentazione dei campi avrà come sfondo l'era del testimone e il

(1) I. BERGMAN, *Images. My Life in Film*, Arcade Pub, New York 2016, p. 65.

mutato contesto sociopolitico in cui il cinema dovrà misurare il proprio ruolo di fronte alla frattura di civiltà del Novecento. Alla dimensione banalizzante proveniente dalla catena produttiva hollywoodiana, verranno affiancate le teorie, i limiti etici, le soluzioni estetiche e le disillusioni di marca europea.

Infine, il terzo capitolo sarà incentrato sull'approfondimento di una serie di immagini e scritti che, con la loro forza iconica e testimoniale, hanno fornito un punto di riferimento per una differente concezione filmica della messinscena del lager: l'opera prima di László Nemes, *Il figlio di Saul*.

CAPITOLO I

INQUADRARE E RIMETTERE IN SCENA I CAMPI DOPO LA LIBERAZIONE

1.1. I filmati d'archivio di Sidney Bernstein e George Stevens

La prima serie di film in analisi è costituita da un corpus simbolico, quello dei principali filmati d'archivio realizzati al momento della liberazione dei campi dagli Alleati.

German Concentration Camps Factual Survey è un documentario inglese del 1945, supervisionato da Sidney Bernstein, allora consulente del Ministero britannico dell'informazione, e commissionato dalla Psychological Warfare Division⁽¹⁾. Nel tempo il film è stato erroneamente accostato alla figura di Alfred Hitchcock, che in realtà ha svolto il semplice ruolo di consigliere durante la

(1) *Memory of the Camps* è il titolo della versione incompleta. Le informazioni sulla produzione sono tratte dal libro tascabile presente nell'edizione blu-ray del documentario, edita da British Film Institute e Imperial War Museum, più precisamente K. GLADSTONE, R. SMITHER, T. HAGGITH, *Response to frequently asked questions in German Concentration Camps Factual Survey*, BFI, Londra 2014, pp. 47-54.

produzione; ciò è dovuto alla campagna mediatica di promozione del film per la sua prima presentazione, quando una versione incompleta venne prima proiettata al Festival di Berlino nel 1984 e successivamente trasmessa dalla BBC e dal canale statunitense PBS come documentario perduto girato dal maestro inglese. La produzione si è interrotta durante la fase di montaggio, nel settembre del 1945; la versione restaurata e completa è stata prodotta dall'Imperial War Museum soltanto nel 2014.

Bernstein visitò il campo di concentramento di Bergen-Belsen in veste di consulente per il Ministero dell'Informazione il 22 aprile 1945, esattamente nella settimana successiva alla liberazione, quando i cameraman dell'unità Film e Fotografia dell'Arma Inglese avevano già iniziato a scattare fotografie e riprendere brevi filmati con i rulli di pellicola a disposizione. Bernstein aveva l'obiettivo di girare delle sequenze che sarebbero state montate in un secondo tempo e mostrate al pubblico, specialmente a quello tedesco. Consapevole di quanto fosse importante realizzare un prodotto la cui autenticità sarebbe dovuta apparire incontrovertibile, Bernstein chiese al cinegiornale British Movietone News, in possesso di un equipaggiamento in grado di registrare l'audio, non solo di riprendere i sopravvissuti, ma di intervistare sia gli ufficiali britannici, sia alcuni membri delle SS, come Fritz Klein o Josef Kramer⁽²⁾. Queste immagini furono utilizzate durante il processo di Luneburgo e furono le prime ammesse come prova in un'aula di tribunale in cui venivano processati dei criminali di guerra.

(2) T. HAGGITH, *Filming the Liberation of Bergen-Belsen in Holocaust and the Moving Image*, a cura di T. Haggith, J. Newman, Wallflower Press, Londra 2005, pp. 33-49.

Dopo aver organizzato un intero team di produzione, gli operatori di Bernstein oltre a Belsen raccolsero materiale visivo anche a Dachau, Buchenwald, Auschwitz e altri campi; vennero inoltre raccolte riprese provenienti da cineprese russe e americane.

Se Bernstein stesso ha definito l'amico e partner in affari Hitchcock come il regista responsabile del progetto in un documento datato 19 luglio 1945, le successive relazioni sulla post-produzione descrivono una semplice consulenza a riprese terminate ed escludono un coinvolgimento diretto nella fase di montaggio finale. Quello che però rimane come un dato certo, è che i pochi consigli non furono affatto banali: evitare composizioni particolarmente complesse in termini di raccordi; preferire per quanto possibile piani lunghi e panoramiche, meglio se di lunga durata: i *long take* come restituzione documentaria in grado di catturare con più fedeltà l'avvenimento filmato. Come a testimoniare ulteriormente il peso storico e giuridico delle immagini e la consapevolezza che la sfida nell'autenticazione definitiva delle riprese degli operatori risiedeva nelle scelte formali con le quali la grande quantità di materiale sarebbe stata scelta o esclusa, assemblata e accostata. Non meno importante è l'accompagnamento in *voice over*, elemento costante di spiegazione e approfondimento delle immagini, in una costruzione di senso che delimita anche le proprietà immaginative delle stesse.

Fin dal titolo viene espressa la natura di indagine fattuale che il filmato si propone di svolgere. Le prime inquadrature, tratte da *Il trionfo della volontà* di Leni Riefenstahl, mirano alla contestualizzazione storica, grazie alla narrazione della voce fuori campo di Jasper Britton. Il commento impone immediatamente una ri-significazione delle

immagini di propaganda. Alla parata di Hitler applaudito da una folla entusiasta viene accompagnato un giudizio ironico sul popolo tedesco, «disposto a barattare le proprie libertà in cambio di splendore e conquiste». Una brusca dissolvenza su nero è seguita dalle immagini di Bergen-Belsen. Prima delle riprese acquisite all'interno del campo, la cittadina tedesca di Bergen viene raffigurata come una comune località della Bassa Sassonia dell'epoca: in poche inquadrature vengono mostrati orti ben ordinati, ricche e fertili fattorie, una bella casa con un grande giardino. Quest'ultimo quadro viene raccordato all'immagine di una madre insieme ai suoi due figli, seduti nel verde, felici e giocosi. Una scena idilliaca, seguita da un commento dissonante: «E il soldato britannico non poté che ammirare il luogo e i suoi abitanti, fino a quando non cominciò a sentire un odore. Emanava da un campo di concentramento, un deserto circondato da filo spinato e torri d'osservazione». Attraverso un montaggio che lavora sul contrasto, uno stacco divide l'immagine della felice famiglia tedesca da un campo lungo di Bergen-Belsen.

Seguono le immagini di prigionieri scheletrici, malati, in condizioni più o meno gravi; inquadrature di cadaveri, morti di fame e malattia, di nuovo poste in relazione con gli orti, i giardini, la campagna, improvvisamente impossibili da immaginare secondo la voce narrante. Sporczia e morte come elementi visivi in grado di cancellare tramite una forza negativa dell'immagine non solo quanto mostrato in precedenza, ma anche la sua stessa concezione. Su un piano puramente pratico, le inquadrature dei corpi esanimi, nella loro successione, segnalano un'indagine testimoniale delle condizioni del campo che appare del tutto opposta all'artificialità della presentazione (seppur breve) della

cittadina limitrofa. Nella ripresa delle operazioni di spostamento e seppellimento dei corpi, raramente le SS adibite a tale compito vengono ritratte attraverso piani medi: il campo lungo esibisce la figura intera, spesso alternata ai primi piani sconvolti dei cittadini tedeschi, costretti ad assistere. Questo accostamento rivela una costruzione così efficace che la voce fuori campo non interviene. Le immagini si autodefiniscono. Le riprese dei primi soccorsi ai sopravvissuti del campo mostrano un ritorno alla civiltà: la distribuzione di razioni di cibo, il ritorno dell'acqua corrente, negata dai nazisti negli ultimi giorni di prigionia. Durante questa sequenza, alcune donne vengono inquadrate nude, sorridenti, mentre si fanno una doccia calda. Una forzatura, uno sguardo improprio dato il contesto? Forse per lo spettatore contemporaneo, consapevole di che significato avesse "fare la doccia" in altri lager, al contrario degli operatori dell'epoca. Le inquadrature successive mostrano le stesse donne indossare abiti puliti, in un rinnovato senso di umanità e riappropriazione del proprio pudore.

In questo senso, la voce fuori campo rafforza la sensazione che alla base del girato ci sia un fattore di osservazione antropologica: «E questa sarebbe la gente che i nazisti sostenevano si compiacesse nella sporcizia?».

Il montaggio ritorna al lavoro delle SS: i borgomastri e le autorità civili delle vicinanze vengono condotti sui luoghi della sepoltura in grandi fosse comuni. Anch'essi ripresi in totale, come figure intere, immobili e ammutoliti. Lungo questa serie di riprese, appartenenti alla stessa giornata di lavoro, sono osservabili due particolari di natura formale. Il primo è la mancanza del suono ambientale: come già scritto, non sempre erano presenti attrezzature sufficienti a garantire l'audio in presa diretta da affiancare

alle immagini catturate dalla pellicola. L'effetto risultante è quello, se possibile, di rendere ancora più crude e alienanti le immagini di trasporto e sepoltura per chi guarda. Il secondo dettaglio è invece legato a una singola inquadratura. Un operatore, con una breve panoramica, segue il cammino di un SS che trascina un cadavere e, al contempo, riprende un altro operatore che compie il suo stesso movimento, seguendo l'uomo che intanto è fuoriuscito dall'inquadratura. Questa immagine che riflette sé stessa è significativa per il suo intento, che è insieme testimoniale e giuridico, oltre che (e soprattutto) preposto a negare ogni eventuale accusa di falsificazione.

Fra le riprese a Belsen, sono presenti anche brevi integrazioni di dichiarazioni testimoniali di soldati, criminali, religiosi. In questo caso viene adoperato il piano medio o americano, ma all'interno dell'inquadratura, in secondo piano, sono sempre ben distinguibili i cadaveri e le tremende condizioni del lager. Un soldato, l'artigliere Illingworth, afferma: «Ora sappiamo davvero cosa accadeva in questi campi». Una frase pronunciata con inconsapevole buona fede, ma scorretta o quantomeno fallace.

Toby Haggith sottolinea come le immagini, al tempo adottate con moderazione per dimostrare l'esistenza dei campi, abbiano in seguito avuto una proliferazione incontrollata in film e programmi televisivi, diventando oggi delle disturbanti icone famigliari: i *close-up* di volti esanimi, le scene di spostamento e sepoltura dei cadaveri o la controversa ripresa in cui un bulldozer spinge gli stessi in una fossa comune⁽³⁾. L'uso promiscuo e disgiunto da un contesto dei filmati di Belsen ha generato preoccupazioni circa

(3) Ivi, p. 33.

la ricezione popolare della complessità insita nel sistema dei lager nazisti: in primo luogo, l'idea che le immagini di Belsen possano da sole rappresentare la Shoah; Belsen non era un campo di sterminio come Chelmno, Sobibór, Treblinka o Auschwitz–Birkenau. Secondariamente, in molti cinegiornali, notiziari o film ufficiali non veniva sottolineato che le vittime e i sopravvissuti ritratti fossero per lo più ebrei.

La sezione del documentario dedicata a Dachau solleva altre questioni. Lo stile diverge fin dal principio rispetto alle riprese di Belsen: una prospettiva aerea del campo introduce l'indagine descrittiva. Successivamente la voce fuori campo descrive alcune inquadrature all'interno di una camera a gas. Si tratta di dettagli ripresi con la macchina da presa fissa, della durata di pochi secondi. La prima inquadratura mostra la porta d'entrata, la scritta *brausebad* al di sopra di essa. La voce fuori campo commenta: «Questa era una camera a gas, non una sala da bagno». Segue una seconda inquadratura, un angolo inusuale, perpendicolare al soffitto e agli spiragli da cui fuoriusciva il gas. Terza inquadratura: un dettaglio ravvicinato di uno spiraglio. Quarta inquadratura: una piccola scatola di Zyklon B, per terra, sempre in dettaglio. Una coppia di brevissime inquadrature mostra un comando di azionamento. «Quando era piena, la stanza veniva sigillata, l'addetto introduceva il gas e un altro lotto di vittime indifese strillavano il loro ultimo respiro da dietro all'inferriata», recita drammaticamente la voce *over*, mentre si assiste al particolare di una mano che gira una manovella. Questo inserto è puramente dimostrativo, ma rafforza il legame fra le immagini in termini di causa–effetto, alterandone il tono informativo: le ultime inquadrature della sequenza mostrano un cumulo di corpi

accatastati in un angolo e i forni crematori. Questa sequenza sarà utile in seguito, quando verranno analizzati approcci simili o completamente opposti a questa breve esposizione narrativa.

Nelle riprese di Buchenwald oltre ai detenuti scheletrici o deformati dalle violenze subite, colpisce il *reenactment* organizzato all'interno della baracca maschile, dove il narratore accenna alla realtà del mercato nero mentre alcuni liberati armeggiano con pentole e cibo. Altre immagini derivano dal campo di Mauthausen e il sotto-campo Ebensee, dal campo di concentramento di Wöbbelin, da quello di Ohrdruf e da altri siti raggiunti dalle truppe alleate.

La parte finale dedicata ad Auschwitz-Birkenau propone dei grafici che mostrano la pianta del lager, la sua funzione di campo di sterminio, la posizione delle camere a gas e dei crematori. Similmente alla sequenza di Dachau, qui viene posta attenzione allo spioncino attraverso cui i tedeschi «avevano voluto» vedere morire i loro prigionieri: in un'inquadratura fissa, un uomo entra in campo e osserva fugacemente, dando le spalle alla camera. Seguono particolari di contenitori di Zyklon B, una maschera antigas, boccette di veleno usate per iniezioni letali. Anche all'interno del campo di sterminio di Majdanek, mostrato successivamente, la scelta ricade su inquadrature fisse di dettagli: migliaia di paia di scarpe, oggetti preziosi, giochi di bambini. Capelli umani, occhiali, valigie, carte d'identità. Il camino del crematorio ripreso mediante un piano lungo riassume simbolicamente l'assenza come reale oggetto di queste riprese. Il documentario si conclude con un'osservazione: il nazismo come un viaggio a ritroso di dodicimila anni nella barbarie; un'idea di ritorno al primitivo, contraria alla successiva elaborazione teorica di intellettuali come

Theodor Adorno e Max Horkheimer o Zygmunt Bauman, sostenitori di una visione del lager come luogo dell'efficienza e dell'efficacia industriale moderna declinata in termini criminali⁽⁴⁾.

Comparando il documentario supervisionato da Bernstein con *Nazi Concentration Camps* di George Stevens emergono delle differenze sostanziali nella presentazione di gran parte dello stesso girato. Il documentario della marina statunitense si apre con due documenti scritti ufficiali, entrambi accompagnati dalla lettura dei suoi firmatari, lo stesso Stevens e il tenente Kellogg. Si certifica che le immagini del documentario, provenienti dai negativi originali, non sono state ritoccate, falsificate o modificate in nessun modo. Da un girato intorno alle quattordici ore è stato estratto un filmato di un'ora. La narrazione fuori campo presenta un tono illustrativo, meno enfatico rispetto al montaggio inglese. Le immagini girate a Ohrdruf, per esempio, vengono approfondite maggiormente dalla voce fuori campo, che, come una didascalia, guida la comprensione dello spettatore fornendo nomi e spiegando cosa stava accadendo al momento delle riprese. Le truppe americane, coordinate dal colonnello Hayden Sears, costringono un gruppo composto da cittadini tedeschi e alcuni membri del partito nazista ad assistere agli orrori del campo abbandonato. Vengono inoltre identificati e catturati "due capi degli schiavi" (probabilmente dei kapò), anch'essi costretti a una visione forzata dei cadaveri rimasti.

I volti straniati e disorientati dei tedeschi sono l'oggetto principale delle inquadrature. Dichiaratamente

(4) Cfr. T. W. ADORNO, M. HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010, oltre a Z. BAUMAN, *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna 2010.

inconsapevoli di quanto accaduto, la voce fuori campo li descrive definendoli insensibili alla visione obbligatoria. Una sequenza non presente nel documentario di Bernstein è dedicata all'istituto psichiatrico di Hadamar, dove i nazisti attuarono il programma Eutanasia T-4, omicidi di massa di persone con handicap fisici o mentali. Le immagini che ritraggono i soccorsi ai sopravvissuti in condizioni di malnutrizione vengono così contestualizzate, definendo il luogo e le sue caratteristiche con una breve premessa. Il dissotterramento di alcuni cadaveri seppelliti nel cortile dell'istituto viene ripreso per testimoniare la seguente autopsia medica, mentre la voce fuori campo segnala la presenza di una camera a gas, causa di ulteriori vittime. Similmente alla strategia adottata durante le riprese di Bergen-Belsen, anche in questo sito vengono ritratti alcuni responsabili dei crimini, come il dottor Waldman, responsabile dell'istituto. La ripresa del suo interrogatorio segue le regole del cinema classico: l'entrata in scena come figura intera; l'inquadratura che si stringe, dalla mezza figura al primo piano; un dettaglio su una bottiglietta di morfina (il cui dosaggio eccessivo causava la morte dei pazienti) e di nuovo un primo piano di Waldman, che guarda nervosamente l'obbiettivo puntatogli contro. All'interno delle riprese di Breendonk, si segnala la dimostrazione simulata di alcuni metodi di tortura, nella prospettiva di una pratica della messinscena della vita (e dei soprusi) del campo già evidenziata nella sezione dedicata a Buchenwald nel montato di Bernstein. Altro elemento in comune fra il documentario inglese e quello americano è l'inserimento di dichiarazioni testimoniali. Dopo brevi inquadrature dei forni crematori di Mauthausen, il tenente Jack H. Taylor racconta la sua esperienza di prigionia all'interno del campo

di concentramento, definito come «un campo di sterminio, il peggiore in Germania». Una voce esterna al campo di ripresa, probabilmente quella di un operatore, chiede in quanti modi si veniva uccisi. Taylor elenca: con il gas, sparando, attraverso le percosse, per assideramento, per inedia, con i cani e facendo cadere una persona da un dirupo di trenta metri. Significativamente, Taylor aggiunge: «Questo è tutto vero, è stato visto e ora viene documentato». Se le prime due affermazioni della frase del tenente sono incontestabili, la terza contiene una problematicità più complessa.

Quello che gli operatori e i registi come Stevens hanno ritratto, sebbene di grande importanza, è da considerare come un aspetto parziale della realtà concentrazionaria: la situazione drammatica successiva alla liberazione non corrisponde a una documentazione filmica di quello che accadeva all'interno dei campi, bensì a un'istantanea tragica del loro tumultuoso e violento abbandono finale. Si tratta di una questione che richiede un approfondimento.

1.2. Da Norimberga a Hollywood

Secondo Christian Delage il cinema è tra i principali mezzi di conoscenza per la costruzione storica e memoriale della Shoah⁽⁵⁾. In tal senso è utile indagare quella frazione temporale durante la quale le truppe alleate si sono trovate di fronte alla realtà drammatica dei campi: una situazione in

(5) Cfr. C. DELAGE, *Tempo, spazio e racconto cinematografico della Shoah*, in *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo. Eredità, rappresentazioni, identità*, Vol. IV, a cura di M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam, E. Traverso, Utet, Torino 2006, pp. 234–266.

cui il gesto delle prime registrazioni di immagini in movimento si alternava al tentativo e alla necessità di immaginare quel che erano state le condizioni detentive e le modalità di messa a morte. L'ingresso dei liberatori aveva provocato «una folgorazione dello sguardo del liberatore sul deportato e del deportato sul liberatore» di cui si ha poca testimonianza nei vari filmati: il responsabile sovietico della squadra di operatori dell'Armata Rossa entrata ad Auschwitz, ha raccontato la distanza fra lo choc dei soldati e la totale mancanza di reazione iniziale dei detenuti, incapaci di provare gioia o coscienza di essere finalmente liberi. Una volta partite le riprese, queste reazioni furono altresì alquanto rare.

Da quel momento in poi, secondo lo studioso francese, il cinema ha chiamato in causa tutti i generi utili a costruire una grande catena storica e memoriale, all'interno della quale il lavoro dei cineasti è stato soprattutto l'indagine di un tempo successivo, quello della testimonianza e della presa di coscienza dell'entità dei crimini commessi.

Quando nell'estate del 1945 un team coordinato dal regista John Ford, supportato dai servizi segreti americani, viene inviato in terra tedesca alla ricerca di filmati nazisti secretati prodotti fin dall'ascesa del partito nazional-socialista, le notizie sulle atrocità commesse sono tutt'altro che complete. In tre diversi siti, segnalati da due ex montatori dell'unità cinematografica delle SS, l'azione non ottiene il risultato sperato: a Reudesdorf, a cinquanta chilometri da Berlino, vengono trovati frammenti di filmati semi-distrutti, apparentemente dei documenti descrittivi dei campi di concentramento. In una miniera di sale a Grasleben viene scoperto un secondo nascondiglio ma, ancora una volta, i filmati risultano finiti in fiamme. Giunti a

Babelsberg, gli uomini di Ford accedono alla principale cinescopio che ospitava gli archivi segreti del Terzo Reich. Qui un custode testimonia l'ordine di Goebbels prima dell'arrivo dell'Armata Russa: la distruzione completa di una serie di filmati top-secret, in particolare le immagini di massacri ebrei e polacchi ripresi dalle squadre speciali delle SS. Pochissimi frammenti di immagini di violenze girate all'interno dei ghetti sono stati ritrovati (e mostrati al processo di Norimberga), ma al di là dell'ipotesi che siano stati effettivamente girati dei filmati all'interno dei campi, nessuno è giunto all'attenzione del presente. Questo punto verrà ripreso in seguito, perché si tratta di un oggetto di discussione teorica rilevante.

Concludendo l'analisi circa i documenti filmati derivanti dalla liberazione dei campi, è utile citare il breve *Death Mills*, supervisionato da Billy Wilder. Si tratta di un documentario del dipartimento della guerra americano, datato 1946, pensato per essere mostrato al popolo tedesco, «volto a ricordare come, dietro al sipario di carri e parate nazisti, milioni di uomini, donne e bambini, siano stati torturati a morte — il più tremendo omicidio di massa della storia» come recita un cartello introduttivo iniziale. Molte delle immagini sono le stesse presenti nei filmati di Bernstein e Stevens, seppur in una cornice esplicativa più vicina al *newsreel* di guerra, anche per la sua breve durata di venti minuti. Il dato cruciale sta non tanto nella voce fuori campo accompagnata da una musica militare che connota le immagini in maniera predeterminata, quanto nell'appropriazione di alcune delle stesse da parte di un regista come Orson Welles.

Ne *Lo Straniero*, un noir del 1946, una delle prime storie di caccia al criminale nazista — filone narrativo che

in seguito andrà a costituire un sottogenere — l'indagine dell'investigatore Wilson (Edward G. Robinson) porta alla scoperta della doppia identità di un criminale nazista di nome Franz Kindler (Orson Welles), divenuto professore di storia sotto falso nome nella sua nuova vita in una cittadina del Connecticut. L'investigatore, a corto di prove, necessita della collaborazione della moglie (Loretta Young), l'unica testimone in grado di inchiodare il criminale. Per vincere l'incredulità e le insicurezze della donna, Wilson e il padre di lei, un giudice, le mostrano una pellicola.

L'investigatore svela di far parte della Commissione degli Alleati contro i crimini di guerra, un'introduzione che certifica immediatamente le immagini di un valore di ufficialità. In un gioco di finestre moltiplicanti, la visione dello spettatore viene mediata da un'inquadratura all'interno di un'inquadratura, uno schermo secondo che inserisce nella realtà diegetica della narrazione delle immagini documentarie. Il funzionamento del proiettore provoca un gioco di luci chiaro-scure sul volto dei personaggi che guardano la proiezione fuori campo: sotto lo sguardo atterrito della signora Rankin, l'investigatore annuncia: «una camera a gas». L'inquadratura torna sul piccolo schermo adibito alla proiezione e mentre scorrono le immagini, il *voice-over* di Wilson spiega alcuni fatti sulla gasazione. Il ruolo del personaggio narrativo si allinea a quello del narratore all'interno dei documentari sopracitati, assumendo una funzione informativa ed esplicativa nei confronti del personaggio femminile. Similmente a certi passaggi errati o imprecisi presenti nella narrazione vocale dei documentari (sia per questioni legate a una storiografia ancora agli albori, sia per più frequenti esagerazioni propagandistiche), anche nel film di Welles la crudezza realistica delle

immagini di repertorio viene esemplificata in una formula narrativa che diventerà un tropo più volte riproposto, quello del nazista come superuomo negativo, rappresentazione assoluta e talvolta metafisica del male. Franz Kindler viene infatti dipinto come l'unica mente responsabile per aver concepito l'idea di genocidio, la deportazione di massa e la conquista coloniale in ordine alla superiorità biologica della Germania. Differentemente da Goebbels o Himmler, questo personaggio ha una passione per l'anonimato e, in modo significativo, prima di sparire ha distrutto ogni prova che potesse ricongiungerlo al suo passato.

Sotto questo aspetto, le immagini tratte da *Death Mills* — così come quelle di *German Concentration Camps Factual Survey* e *Nazi Concentration Camps* — costituiscono un primo, parziale tentativo di costruzione mnemonico-visiva che vorrebbe impedire idealmente al nazismo di relegare i crimini commessi in un passato cancellato dall'oblio della distruzione delle proprie tracce.

Nel documentario *Da Hollywood a Norimberga* la ricostruzione dei passaggi antecedenti e successivi alle riprese nei campi di George Stevens e del suo team di operatori, connotano la realizzazione di *Nazi Concentration Camps* (e quindi anche i segmenti condivisi con la versione di Bernstein) sotto il segno dell'immagine come prova giuridica, una questione precedentemente già posta in rilievo.

Stevens si aggrega ai Signal Corps, il servizio di comunicazione dell'esercito, nel febbraio del 1943. Copre alcune riprese nella campagna di Nord Africa e poi si sposta a Londra, dove il generale Eisenhower lo incarica di formare una squadra di quarantacinque persone scelte (fra cui cameraman, tecnici del suono, assistenti alla regia e scrittori come Ivan Moffat) per la registrazione di

prove, in forma filmata e scritta, di atrocità commesse in Germania. Dopo lo sbarco in Normandia, il primo confronto diretto con i campi avvenne a Nordhausen, nel campo di concentramento di Dora–Mittelbau, a metà aprile del 1945. Qui venne ritrovato, in un ex–alloggiamento delle SS, l'*Auschwitz Album*, una collezione di circa duecento fotografie scattate dalle SS ad Auschwitz–Birkenau fra maggio e giugno 1944, raffiguranti l'arrivo e la selezione degli ebrei ungheresi nell'ambito della soluzione finale⁽⁶⁾. All'interno del documentario, sono presenti molte riprese a colori: più che risultare come materiale extra rispetto alle riprese in bianco e nero analizzate in precedenza, ne raddoppiano e aumentano l'affidabilità di immagini–prova in maniera analoga a quanto già visto nel montaggio inglese. L'accostamento che Delage crea fra due distinte inquadrature lo dimostra: quando la pellicola a colori di Stevens riprende tramite un'inquadratura fissa un corpo senza vita su un vagone abbandonato, un secondo operatore entra in campo e occupa lo spazio fra la cinepresa e l'oggetto. Dando le spalle all'obbiettivo, inizia a sua volta a filmare. Stacco: passaggio alla medesima inquadratura del cadavere sul vagone, stavolta più ravvicinata e in bianco e nero: è la ripresa dell'operatore che aveva ostruito la prima inquadratura. Questo montaggio è stato costruito da Delage e i suoi collaboratori decenni dopo le riprese. Ma il suo potere evocativo riporta un'attenzione formale che aveva ben chiari due principi: l'esigenza di certificare la natura non mimetica delle riprese; la ricerca della giusta distanza nel filmare l'atroce.

(6) Per un resoconto più dettagliato vedasi il sito web dell'Holocaust Memorial Museum: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/auschwitz-through-the-lens-of-the-ss-a-tale-of-two-albums>>