

Le intenzioni della memoria

Ipotesi per una teleologia semiotica da *Das Ghetto* a *A Film Unfinished*

BRUNO SURACE*

ENGLISH TITLE: The Intentions of Memory: Hypothesis for a Semiotic Teleology from *Das Ghetto* to *A Film Unfinished*

ABSTRACT: In 1942 a troupe of German servicemen shot a film in the ghetto of Varsavia which was subsequently found in an archive only in the 1960s. For over 30 years historians used this film as a base for their studies of life in the ghetto. In 1998, however, another reel was discovered containing elements which had been excluded from the first, and which made it clear that the situations shown in *Das Ghetto* were for the most part fruit of a mis-en-scène, staged by the Nazis for purposes of propaganda. Historians had placed their trust in a text without knowing its context. In 2010, Israeli director Yael Hersonski produced *A Film Unfinished*, for the first time including in the same film *Das Ghetto* and the revealing 1998 reel, and editing everything together with testimonies of survivors and extracts from diaries and documents belonging to those who had lived in the ghetto. The result is a film of rare complexity, where numerous layers of intentionality are entwined. The aim of this essay is to propose an analysis of the dialectic of intentions inscribed in *A Film Unfinished* and how this relates to *Das Ghetto*. Parallel to the narrative and formal inquiry, it will be necessary to re-examine the paradigm of “textual autonomy” and define the way in which semiotics can interface with historical research through intentional analysis.

KEYWORDS: *A Film Unfinished*; *Das Ghetto*; Documentary Movies; Intentional Auctoris; Semiotics of Cinema.

* Università degli Studi di Torino.

1. A *Film Unfinished*

Nel 1942 una troupe di militari tedeschi fu assoldata per girare un documentario sulla vita nel ghetto di Varsavia, istituito nel 1940 e luogo di prigionia per migliaia di ebrei destinati da lì a essere deportati, in buona parte al *Vernichtungslager* — campo di annientamento, ossia di eliminazione immediata — di Treblinka. Il film era probabilmente pensato, come pressoché tutto il cinema del Terzo Reich sotto l'egida di Joseph Goebbels¹, a scopo propagandistico. La pellicola, mai montata, trabocca di rappresentazioni delle presunte contraddizioni e infamie degli ebrei all'interno del Ghetto, divisi in benestanti dediti alla vita più lussuosa e in poveri, ignorati dalla loro stessa gente anche quando ormai cadaveri nelle strade. Si tratta, in altre parole, del progetto di un vero e proprio *mockumentary ante litteram*, basato su una falsificazione programmatica della realtà interna al ghetto.

Le *intentiones* inscritte nel film erano per l'epoca abbastanza anomale².

La storia del girato non è delle più semplici. Una bobina di 60 minuti venne ritrovata in un archivio della Germania Est intorno agli anni '60, fu etichettata semplicemente come *Das Ghetto*, e divenne subito prezioso materiale per gli storici nonostante la sua sostanziale incompiutezza (mancava di colonna sonora e di accreditamenti iniziali e finali, cioè di ogni peritesto), forse dovuta alla liquidazione del

1. Sebbene sia stato il contemporaneo regime fascista a porre la massima attenzione sul cinema come strumento di propaganda (si pensi alla nota locuzione mussoliniana "un'arma poderosissima", per approfondimenti cf. Manetti 2012), l'importanza delle immagini filmate era ben nota anche ai nazisti, come dimostrano film come *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl 1935) o *Der ewige Jude* (Fritz Hippler, capo sezione cinematografica del Ministero della Propaganda 1940). L'ingerenza governativa nella produzione culturale e cinematografica era massima, com'è tipico nei totalitarismi. Per un'analisi approfondita della propaganda cinematografica nazista cf. Welch 1983 (poi rivisto nel 2001). Tuttavia il tipo di film di propaganda di cui stiamo trattando non è stato mai oggetto di studio specifico.

2. Si adopera qui il lemma latino in accordo con il concetto di *intentio* così come formulato da Eco, su cui si focalizzerà la trattazione. La propaganda nazista si era fino ad allora mossa su altre direzioni, e non aveva dovuto enfatizzare la miseria morale dell'ebraismo mostrando determinati contrasti; il film in questione segna dunque un punto di giuntura, che in sede della abietta estetica perseguita dai nazisti portava però a una impasse, giacché per enfatizzare il contrasto gli operatori erano anche obbligati a riprendere il volto della fame, delle malattie e della morte ingenerate dal nazismo.

ghetto³. Tuttavia nel 1998 venne scoperto un ulteriore rullo che rivelò gli inquietanti retroscena dietro al primo reperto, a quasi 40 anni di distanza. In esso si vedono chiaramente i membri della troupe nazista manipolare le situazioni oggetto di ripresa, ma si assiste anche a una sorta di backstage con diversi outtake, i quali dimostrano la totale artificiosezza del girato e le condizioni di coazione cui erano sottoposti gli “attori”, probabilmente speranzosi in una qualche forma di salvezza se avessero collaborato operosamente.

È a partire da questo ritrovamento che prende le mosse *A Film Unfinished* (in ebraico *Shtikat Haarchion*, [שתיקת ה'רכיון] “archivio silenzioso”), diretto dalla regista israeliana Yael Hersonski nel 2010 e basato sulla risemantizzazione di *Das Ghetto* resa possibile dalla scoperta delle scene tagliate. Il risultato è un film di rara complessità, ove numerosi piani ermeneutici s'intersecano dispiegando molteplici letture e implicando una serie di problematiche semiotiche, riassumibili in un vorticoso dialogo fra istanze intenzionali, il quale necessita di essere esplorato.

2. *Das Ghetto*

Fino al 1942 la propaganda antiebraica si sviluppava su programmi narrativi consolidati: gli ebrei erano una razza dannosa e andavano, per imperativo morale, epurati:

3. *Das Ghetto* non è l'unico esempio di politica dell'inganno perpetrata dai nazisti attraverso il cinema. Un caso particolarmente rilevante è rappresentato dal film *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (Kurt Geron, sotto la supervisione di Hans Günther e Karl Rahm 1944). Il film racconta la vita all'interno di Theresienstadt (città limitrofa a Praga), noto anche come ghetto di Terezin (un vero e proprio campo di concentramento), in maniera del tutto manipolata, rappresentando il luogo come una sorta di ghetto-paradiso idilliaco, ove i prigionieri vivevano spensierati e con ogni comodità. L'idea del film avvenne in seguito a una reale messinscena organizzata per fronteggiare la visita nel campo di alcuni membri della Croce Rossa Internazionale e del governo danese. L'artificio ebbe successo, anche perché tutte le presenze “ingombranti” nel campo (i prigionieri visibilmente spossati) erano state fatte deportare preventivamente, e da questo scaturì l'idea di realizzare un film con una simile “sceneggiatura”, ove Terezin sembrasse un «regalo di Hitler agli ebrei». Kurt Geron, il regista, girò il film pensando di ottenere in premio la salvezza, ma trovò invece la morte ad Auschwitz. Per approfondimenti, significativo è Adler 2017 (in tedesco Adler 1955, poi prima ed. in inglese 1960). A Terezin è anche dedicato *Le dernier des injustes*, film documentario di Claude Lanzmann del 2013 che recupera un'intervista del 1975 al decano dello Judenrat del ghetto Benjamin Marmelstein.

Soprattutto il cinema veicola un'immagine dell'ebreo fortemente stereotipata. Tre opere paradigmatiche escono in sala nel 1940: *Jud Süß (Süss l'ebreo)*, di Veit Harlan, *Die Rothschilds (I Rothschild)*, di Erich Waschneck e *Der ewige Jude (L'ebreo errante)*, di Fritz Hippler.⁴

Nel maggio 1942 a Varsavia si verifica un inevitabile slittamento di questa prospettiva, per più ragioni. Gli ebrei erano imprigionati nei ghetti e la guerra stava prendendo una piega non favorevole per la Germania (si stagliava all'orizzonte la battaglia di Stalingrado, ove la Wehrmacht cadde rovinosamente contro l'Unione Sovietica). Lo sterminio nel mentre era di fatto già ben avviato sin dalla conferenza di Wannsee, 20 gennaio 1942, con la *Endlösung der Judenfrage*, e pertanto la teoria degli ebrei come causa di tutti i mali si faceva cedevole di fronte a una guerra che continuava a imperversare nonostante la loro programmatica eliminazione. Le intenzioni di *Das Ghetto* vanno inquadrare in questo preciso contesto storico. Il film avrebbe segnato uno scarto essenziale rispetto a quelli precedenti di propaganda. Il problema era di ordine semantico, e consisteva nel modificare i contenuti del testo a partire da una svolta nel programma narrativo canonico, in modo da mantenere intatta l'efficacia della propaganda antisemita. Lo scopo pragmatico restava quindi immutato, ma bisognava marcare un punto tendenzialmente trasceso: l'ignominia interna alla razza giudea, incapace nemmeno di provare pietà per il suo popolo. Tale messaggio doveva passare e gli operatori dovevano certamente seguire dei modelli (Hippler forse quello principale, sia come temi sia come tipologia di sequenze), e nel contempo far fronte a una realtà impreveduta per la sua negatività assoluta (la fame, i cadaveri, la miseria) che andava coniugata con gli stereotipi dell'ebreo primitivo (ma vivo), ricco, amorale, sporco. In potenza dunque, ossia virtualmente, il complesso delle riprese propone uno scarto dell'intenzione propa-

4. La seguente voce è tratta dalla sezione "La propaganda antiebraica", www.ghettinazisti.it, Fondazione Museo della Shoah, ultima consultazione 7 giugno 2017. Nella voce si fa riferimento al film di Hippler come modello di una certa narrazione propagandistica, constatazione confermata da molte fonti. Girato all'interno dei ghetti di Łódź e Varsavia il film ad esempio metaforizza gli ebrei europei con immagini come una marea di topi portatori di malattie che invade il continente, veicolando lo stereotipo dell'ebreo ratto. L'ultimo in particolare, uno pseudo-documentario girato nei ghetti di Łódź e Varsavia, rappresenta gli ebrei europei attraverso una serie d'immagini metaforiche, come la marea di topi portatori di malattie che invade il continente, mettendone in rilievo, con piglio "naturalistico" la presunta natura meschina e subumana.

gandistica rispetto al canone, come avverrà due anni dopo per il caso Theresienstadt. La retorica andava virando per mantenere intatta la perlocuzione.

Laura Fontana, responsabile dell'Italia Mémorial de la Shoah, sostiene (2014) che probabilmente le scene più drammatiche erano destinate a essere espunte dal montaggio finale. Tuttavia tale ipotesi pare fragile, poiché non avrebbe avuto senso allora girarle con tale perizia (operazione che, ad esempio, per il caso analogo su Theresienstadt, non fu fatta). Pare invece che *Das Ghetto* possa essere letto come un “anello di congiunzione”, tra la propaganda in stile *Ewige Jude*, secondo la quale l'ebreo era un danno da estirpare, e quella in stile Theresienstadt, secondo la quale l'ebreo, pur se arginato, era trattato dignitosamente anche sotto il nazismo. In questo contesto *Das Ghetto* è cioè il caso sintetico di una dialettica intenzionale costretta a calibrarsi in conseguenza degli eventi della guerra. Semioticamente il problema che emerge è come fare dialogare le intentiones di un testo come questo, incompiuto, con quelle dei suoi autori. Un problema che si amplifica con la sua risemantizzazione in *A Film Unfinished*.

3. Avviluppamenti intenzionali

A Film Unfinished sovrappone l'enunciazione secondo diversi piani. In esso si ritrovano le immagini di *Das Ghetto* così come era stato pensato dall'intelligenza nazista, contestualizzate però alla luce del ritrovamento del rullo “rivelatore”, ma anche una serie di altri dispositivi formali utili a definire l'intenzione primaria del film, che non è unicamente documentale, ma anche e soprattutto interpretativa. Hersonski non dispone il girato linearmente, bensì lo monta e lo interpola con una serie di altri contenuti, allo scopo di dare una lettura aumentata dell'evento, che comunichi anche una riflessione sull'idea stessa di ricerca storica e delle sue fonti e, dal punto di vista semiotico, sulla rilevanza delle intentiones nel testo. Le stesse immagini, se montate diversamente, parlano diversamente.

Districarsi nella congerie di narrazioni incrociate all'interno del film non è operazione facile, e il metodo migliore per procedere, almeno inizialmente, è paratattico, definendo gli strati autoriali e narrativi che lo compongono, e che restituiscono secondo il film «molti strati di

realtà»⁵. L'idea è di procedere nell'individuazione delle presupposizioni intenzionali, convinti di questa direzione: «L'analisi narrativa offre una formulazione sintattica della topica dei mezzi e dei fini, attribuendole un ruolo più generale nell'analisi dei discorsi dell'azione entro i quali reintroduce un orientamento teleologico» (Bertrand 2002, p. 184).

La base di partenza è *Das Ghetto*, il cui girato va imputato alla troupe tedesca di cui non rimangono nomi, se non quello dell'operatore Willy Wist. Esso nel film costituisce una delle voci narranti attraverso l'attore Rüdiger Vogler, che lo impersona leggendone — anzi recitandone — la testimonianza. Wist è nel film la concrezione dell'intera troupe tedesca, di cui alcuni membri tuttavia compaiono per pochi secondi in qualche frame; il suo “grado di autorialità” verrà discusso in seguito, date le sue reiterate dichiarazioni di non essere stato altro che uno strumento, cui ogni libertà (ivi da intendersi innanzitutto come espressiva) era negata, e le cui azioni era conseguenti agli ordini di un gerarca soprannominato “Goldpheasant” (letteralmente: “fagiano d'oro”) e allocato al Pałac Brühla, quartiere generale dei nazisti a Varsavia capeggiati da Auerswald. Il secondo livello di narrazione è rappresentato da Adam Czerniaków, capo dello *Judenrat* del Ghetto⁶, controversa istituzione concepita come consiglio intermediario fra i nazisti e gli ebrei del ghetto, imposto dal Governatorato Generale. La voce, recitata da Janusz Hamerszmit, aggiunge uno strato intenzionale ed è tratta da una serie di diari personali che testimoniano di un movimento interno al ghetto desideroso di perpetuarne l'umanità residua, in misura del tutto clandestina, al di là delle angherie dei tedeschi. Va infatti precisato come all'interno dei ghetti non esistessero fonti di informazione (nonostante, come testimoniato anche dal film, ci fossero rumors di cosa accadesse nei lager, comprese le gassificazioni)⁷

5. Questa e le successive citazioni dirette del film sono traduzione nostra dall'inglese.

6. Gli *Judenräte* erano diffusi in tutti i ghetti a partire da una circolare emanata da Reinhard Heydrich nel 1939. Il loro ruolo era estremamente delicato poiché i membri, tendenzialmente anziani, dovevano nel contempo sincerarsi che gli ordini delle SS fossero eseguiti e cercare quanto più possibile di preservare le vite del ghetto. Il più controverso presidente di uno *Judenrat* fu Chaim Mordechai Rumkowski, del ghetto polacco di Łódź, noto per il suo ligio asservimento ai nazisti e per questo figura storica incerta, le cui azioni da un lato sono lette come atti collaborazionisti, e dall'altro come disperati tentativi di salvare almeno una parte della popolazione. Morì ad Auschwitz con la sua famiglia nell'estate del 1944. Lo stesso Marmelstein costituisce una figura controversa. Sullo *Judenrat* cf. Trunk 1972.

7. Il problema della mancanza di informazione interna ai ghetti non è di poco conto, e una certa ossessione documentaristica interna, oltre ad assolvere primariamente al bisogno

se non la *Gazeta Żydowska*, bollettino ufficiale controllato dai tedeschi. La cronaca reale che abbiamo a disposizione è quindi dovuta al rischioso sforzo dei deportati di *lasciarsi* attraverso memorialistiche segrete, che nel caso del Ghetto di Varsavia furono programmaticamente raccolte — e a ogni piè sospinto incoraggiate — dal fondatore dell’Oneg Shabbat Emanuel Ringelblum (recitato da Eliezer Niborski), fucilato agli inizi del 1943. Nell’Archivio Ringelblum rimane conservata una storia scritta su cartacce e carte anonarie, pezzi di giornale e così via, che restituisce il progetto iniziale del suo fondatore, riportato dal film di Hersonski con queste parole: «Un ritratto multistrato... il ritratto finale»⁸. Di questo ritratto rimangono testimonianze che ci dicono molto sulla prospettiva degli ebrei prigionieri circa le riprese di *Das Ghetto*, come quella di Mary Berg:

Giunta a scuola, ho trovato tutti gli insegnanti e gli alunni alle finestre. Nella sede della nostra amministrazione, di fronte a noi, si notava un’agitazione insolita. Anche qui veniva girato il film dei tedeschi. Riflettori potenti erano stati installati in vari punti dell’immobile e lunghi fili e cavi elettrici si attorcigliavano sui pavimenti. Cineprese su rotaie viaggiavano in ogni direzione con i loro operatori, circondate da una folla di funzionari e da visitatori che si trovavano per caso negli uffici. Ho visto un tedesco raggruppare diverse persone intorno al presidente Czerniaków e ai principali funzionari della comunità. Più tardi, non so per quale motivo, tutti sono stati ammucchiati in una sala e hanno avuto l’ordine di inginocchiarsi. Naturalmente i cadaveri abbandonati nelle strade non verranno fotografati e tanto meno i bambini nudi, moribondi di fame.

I tedeschi hanno certamente deciso di fare uno straordinario sforzo di propaganda. Recentemente il tono dei loro bollettini di guerra sembra mutato; parlano di «ritirate strategiche» da varie località russe. Quelli che sanno leggere tra le righe sono molto sollevati. (Berg 1991, pp. 157–158)⁹

di rimarcare la propria umanità sistematicamente smantellata, può essere letta a un secondo grado come una controrisposta alla mancanza di informazioni dall’esterno. Su tale tema anche la finzione si è spesa, come nel romanzo *Jakob de Lügner* (Jurek Becker 1969), poi tradotto in film prima nel 1975 da Frank Beyer e poi nel 1999 da Peter Kassovitz. La storia è quella dell’ebreo Jakob che all’interno di un ghetto polacco si fa portatore di speranza attraverso la diffusione della notizia dell’arrivo delle truppe sovietiche liberatrici, mentendo sul fatto di avere una radio nascosta e di essere costantemente informato sullo sviluppo della questione.

8. Nel merito cfr. ad esempio Costazza 2005.

9. Mary Berg, sopravvissuta al ghetto, aveva quando scriveva (lei data queste righe “8 maggio 1942”), sui 18 anni. Il diario è di immediatezza, quindi con imprecisioni sia nelle osservazioni che nelle valutazioni. Qui la valutazione “naturalmente i cadaveri...” appare inesatta, per chi conosce il film (che lei ovviamente non conosceva).

Czerniaków si suicidò nel 1942, in seguito all'ordine di consegna di tutti i bambini del ghetto, che furono comunque prelevati e deportati assieme al pedagogista Janusz Korczak cui Andrzej Wajda dedica un film nel 1990 attingendo alcune delle immagini, come Hersonski, da *Das Ghetto*¹⁰.

Un terzo livello è quello di Hanna Avrutzki, Luba Gewisser, Jurek Plonski, Aliza Vitis-Shomron e Shula Zeder, superstiti del ghetto e ora protagonisti, ma pure in qualche misura autori, di *A Film Unfinished*, ripresi nell'atto di guardare le stesse immagini cui è esposto lo spettatore e commentarle con i propri ricordi, smentirle o confermarle, rifiutarsi di guardarle, gioire per aver ritrovato la forza di piangere — nel vortice metafilmico di cui è imbevuto, obbligatoriamente, l'intero film. L'ultimo livello è quello della Hersonski stessa, che monta il film e ne racconta le vicende tramite il commento di Rona Kenan.

4. Intenzioni trasversali

La sintassi autoriale riportata comporta una seria riflessione sulle istanze intenzionali che reggono il testo filmico. Ricapitolando, verticalmente la grammatica autoriale è la seguente:

- Yael Hersonski, “dirige” un film che
- è basato sul lavoro di un troupe, incarnata del cameraman Willy Wist che
- è stato assoldato da una serie di superiori nazisti, in primis il cosiddetto “Goldpheasant”, che
- si basano su una serie di programmi narrativi, emblemizzati dalla politica comunicativa di Joseph Goebbels tesa a dimostrare la liceità del progetto sterminazionista, che
- incarna l'ideologia nazista, autore simbolico finale di *Das Ghetto*.

Ma anche sezionando il film trasversalmente è possibile individuare delle istanze quantomeno meta-autoriali. I superstiti contribuiscono

10. «Per esempio, quando alcuni nazisti compiono nel ghetto le riprese, Wajda fa uno stacco e ripropone nella loro forma originaria le stesse immagini. Esse [...] interagiscono totalmente con quelle della fiction nel fare da sfondo al frustrante operato del dottore [...]. Lo spettatore è costretto anche lui a confrontarsi in maniera diretta con la realtà del ghetto» (Gaetani 2006, pp. 185–6).

spontaneamente alla creazione di contenuto, risemantizzano le immagini sia caricandole di valenze emotive che enfatizzandone il portato fortemente revisionista. Particolarmente indicativa in questo senso la scena in cui una di essi, di fronte alla messinscena di un finto funerale ebraico che doveva sembrare lussuoso a dimostrazione dell'archetipica opulenza semitica, esclama che non è usanza ebraica quella di seppellire i propri cari come mostrato dalle immagini¹¹. È evidente dunque che l'intento propagandistico optò, in forza di una maggiore intelligibilità della rappresentazione revisionista, sulla messinscena di un rito funebre stereotipizzato.

Ma pure gli ebrei stessi ripresi nel ghetto, consapevoli della ripresa, non solo attorializzano *Das Ghetto* ma in qualche modo lo autorizzano, ne sanciscono un'intenzione — e cioè una volontà di significazione — diametralmente opposta a quella della committenza: dal loro lato vi è la speranza che la collaborazione sia sanzionata con la salvezza, dall'altro vi è il mistificatore progetto dei nazisti. Si tratta qui di un'istanza meta-autoriale in cui si rintraccia un'intenzionalità. Ricordiamo ancora una volta che un'ulteriore autorialità va tenuta di conto, e cioè quella della memorialistica di Czerniaków e di alcuni altri prigionieri del ghetto la cui storia, attraverso diari o simili, compare in prima persona nel film, come Chaim Aron Kaplan e Reuven Ben-Shem (entrambi recitati da Alexander Senderovich), Abraham Lewin e Hersh Wasser (recitati da Mendy Cahan), Jonas Turkow (rec. da Gera Sandler), Rokhl Auerbakh (rec. da Chava Alberstein). Va però puntualizzato che Czerniaków è senz'altro un autore volontario e intenzionale, «un attore che recita se stesso», come si dice nel film, mentre l'intenzionalità degli ebrei ripresi in massa nelle principali strade di Varsavia come Leszno è tutta da dimostrare, e si rivolge a un orizzonte semioetico particolarmente delicato. L'ipotesi che costoro da "attori" diventino autori, parzialmente corroborata dalle numerose interpellazioni — sguardi in camera — presenti nel girato (parzialmente poiché in ogni caso la situazione doveva apparire quantomeno curiosa), può essere ad esempio calibrata con le notazioni di Cordesse che, come riportato da Berta, sostiene quanto segue:

11. Per approfondimenti sulla ritualità funebre ebraica cfr. Reif, Lehnardt e Bar-Levav 2014.

L'autonomia del personaggio divenuto autore è tale che il lettore, in mancanza di indicazioni, può incorrere in un corto-circuito comunicativo: ovvero può attribuire al romanziere ipodiegetico il testo stesso che sta leggendo. (Berta 2006, p. 56)

Trattare gli ebrei rinchiusi nel ghetto come dei personaggi e come dei meta-autori, nonostante sia lecito in sede analitica, richiede delle cautele che qui ci riserbiamo di mantenere, e anche la tesi di una loro intenzionalità attoriale-autoriale va contestualizzata. Essi erano costretti alla ripresa, che pertanto fu un atto violento.

A Film Unfinished è dunque, al di là delle ultime precisazioni, un testo soggetto a una Gestalt intenzionale, ove la summa autoriale travalica le singole parti che la compongono. Per mettere ordine nell'intrico è necessario innanzitutto definire con più precisione cosa si intende per intenzionalità del/nel testo. Una buona definizione operativa è quella di "volontà di significazione", che la semiotica tende a definire come è noto secondo la tripartizione echiana delle istanze dell'autore, dell'opera e del lettore. Nonostante la disciplina spesso si sia spesa, in misura quasi assiomatica (si pensi al dogma del "fuor dal testo non v'è salvezza"), nel rivendicare il principio di autonomia del testo, ci pare che casi come *A Film Unfinished* rivelino invece la necessità di riconsiderare la questione come una complessa negoziazione fra le tre istanze. Non è possibile sostenere un'interpretazione del testo in questione a partire unicamente dall'intentio operis, e anzi va sottolineato come sia stata proprio l'autonomia del testo a fornire, fino al ritrovamento del rullo con gli outtake, un'ermeneutica storica piuttosto fuorviante. Non è possibile leggere il film di Hersonski senza prendere atto delle pretese di significazione che sono innestate nei suoi sottotesti, e con un ragionamento induttivo si potrebbe avanzare la seguente ipotesi: ogni testo, contenendo esso stesso una più o meno marcata componente metatestuale, è innanzitutto una forma di negoziazione di testi precedenti e nello specifico delle loro intenzioni, una ri-aspettualizzazione. Così Hersonski ribalta le intenzioni del rullo originale facendolo significare con una luce opposta, rivelandone gli orrori: il testo poi, in "autonomia", parla in vece di tutti gli autori che hanno contribuito a scriverlo.

5. Il documentario interpretante

Ciò nondimeno è comunque il testo infine a dire l'ultima parola, a parlare con intenzione propria, e nuovamente *A Film Unfinished* lo dimostra chiaramente, se si legge a partire dal suo cuore pulsante, ovvero l'ideologia nazista: l'intenzionalità autoriale è inscritta nel testo, configurando «i processi di cooperazione tra l'autore e il suo destinatario» (Eco 1992). Ogni stratificazione autoriale comporta uno strato intenzionale aggiuntivo, che dialoga in modalità semi-autonoma con gli altri. La committenza simbolica, cioè il nazismo, ordina un film propagandistico nel ghetto di Varsavia avendo in mente un risultato, che è decodificato da Goebbels (significante in carne della comunicazione nazista) che è a sua volta decodificato dai gerarchi in loco, che è decodificato dall'operatore Wist, la cui mano rintraccia tutte le intentiones che lo precedono, ma pure aggiunge qualcosa, anche se minimo, di suo al testo. Egli pretende, forse con intento autoassolutorio, di essere letto dal suo interrogatore (recitato da Alexander Beyer) come il Serafino Gubbio di Pirandello, operatore cinematografico che “finì d'esser Gubbio” per diventare mano. Tuttavia pure ammette di intuire il progetto della committenza, così come fanno numerosi ebrei nel ghetto, di cui scrive Czerniaków con amara ironia riferendone come di “star” o “professionisti” con diversi gradi di “qualità fotogeniche”:

5.V.1942 [...] La troupe cinematografica continua a fare foto. Povertà estrema e lusso (i bar). [...] In città continuano a girare voci allarmanti sulla deportazione. [...] 15.V.1942 – + 14°C. La mattina in Comunità. In casa alle 8,30 attendo la troupe. Ho chiesto che vengano assunti un uomo e una donna che poseranno per le foto. Sono arrivati alle 8,45 e hanno girato fino alle 12,30. Hanno messo sulla porta una targhetta con non so quale scritta. Hanno portato in casa due donne e un «primo amoroso». Inoltre un vecchio ebreo. Hanno girato una scena.

In città continuano le voci sull'espulsione. [...] Nel pomeriggio, la troupe ha girato nella camera da letto dei vicini di Zabłudowski. Hanno fatto venire una donna che si è truccata davanti allo specchio. A casa mia la troupe era entusiasta di una statua di Confucio e della scultura di Ostrzega *Maternità*. [...] Durante le riprese in casa mia hanno acchiappato per strada un vecchio ebreo con la barbetta a punta. È rimasto da me per qualche ora, ma il suo aspetto fotogenico non è stato sfruttato. Mi immagino cosa sarà successo quando, tornato a casa, avrà tentato di spiegare a sua moglie che non aveva guadagnato perché, per tre ore, aveva fatto la star. Chissà, se ti rinvincerò

mai, collega di lavoro! Forse, tutt'e due abbiamo scelto il lavoro sbagliato. In ogni caso, quando guarderà al cinema qualche scena, si dirà con sarcasmo: «Come se non lo sapessi fare anch'io». (Czerniaków 1989, pp. 328–329)

Hersonski, pur rivoltando l'intero costruito di *Das Ghetto*, non può che comunque avere a che fare con il suo sedimentato intenzionale, prenderne atto. Se non lo facesse, semplicemente il suo film non avrebbe senso: «Senza intenzionalità i “fatti segnici” non possono essere riscattati al senso» (Basso 2002, p. 224). Il film si pone come intenzione quella di rilevare e rivelare l'abominevole ipocrisia nel rullo iniziale, la sua intenzione primaria, quella di farsi testo dal forte potere pragmatico e perlocutivo. Il documentario si fa interpretante nella più peirciana delle maniere, «un'altra rappresentazione riferita allo stesso oggetto» (Eco 1975, p. 101), intrinsecamente votato alla semiosi illimitata.

Dunque la regista non solo adopera il montaggio per rivelare l'inganno di *Das Ghetto*, e implicitamente quello della finzione filmica e del documentario — e del documento — di per se stesso, ma anche si asserva di una moltitudine di ausili stilistici. Vi è innanzitutto l'utilizzo dell'audio, che contrasta il girato originale di *Das Ghetto*, muto. *A Film Unfinished* vanta la presenza di tre componenti sonore: la voce degli attori già citati e del commento, una colonna sonora, e il crepitio quasi costante del proiettore cinematografico. Su questi ultimi due elementi vale la pena di soffermarsi. Entrambi si fondono con le immagini in modo organico a tal punto da costituire un significante tutt'uno¹². La colonna sonora composta dall'israeliano Ishai Adar è fatta di toni cupi, e presenta una particolare analogia con il *Theme from Schindler's List* composto da John Williams per il film del 1994 di Steven Spielberg. Non è facile reperire una partitura del tema di Ishai Adar ma se si ascoltano il motivo principale di Williams e quello di *A Film Unfinished* si noterà la marcata conformità, salvo il viraggio dissonante della seconda. Data la vicinanza tematica dei film, e la fama mondiale di quello di Spielberg, è possibile postulare una relazione intenzionale fra le due colonne sonore,

12. Nel merito ci si riferisce alla teoria di Andrew Goodwin, che nonostante sia elaborata su un tema sensibilmente diverso (il videoclip musicale), ci pare particolarmente calzante. Egli sostiene che «the sound-image fusion is sometimes so great that the two signifiers are actually one» (Goodwin 1992, p. 58).

e pare — nonostante la passibilità di accusa di sovrinterpretazione¹³ — che la svolta dissonante in *Adar* possa essere letta come un tentativo di distaccarsi dall'universo raccontato da Spielberg. Questi infatti, nonostante la tragicità degli eventi, conclude il suo film con la scena a colori degli ebrei sopravvissuti che posano una pietra a testa sulla tomba di Oskar Schindler, mentre Hersonski pone alla fine il racconto del suicidio di Czerniaków, e associa con una similitudine visiva la “fine degli ebrei” del ghetto con la ricollocazione delle pellicole nel loro archivio (peraltro in b/n, dopo un breve passaggio a colori poco prima del finale).

Affiancata alla soundtrack come si è accennato la pellicola manifesta la sua presenza materica durante tutto il film. Il suono del proiettore man mano che il film avanza si fa sempre meno percettibile, ma rimane presente, a ribadire la natura innanzitutto testuale della memoria. Ciò è ribadito da un uso insistito di enunciazioni enunciate. Il film inizia e si conclude con il maneggiamento stesso della pellicola che lo spettatore sta per visionare; la visione è inscritta metatestualmente in un quadro ove è possibile vedere più volte il proiettore; un sistema metaspettatoriale (i superstiti) fa da contraltare a chi guarda il film creando un ulteriore cortocircuito.



Figure 1. Dispositivi metatestuali: il proiettore e la superstite.

13. Si precisa l'accreditamento nei titoli di coda del film dei Steven Spielberg Film & Video archives.

Pertanto nuovamente si ribadisce come la memoria sia un processo di costruzione, e come i testi debbano essere decodificati alla luce delle loro intenzioni, e non come veritieri di per se stessi. L'ipermediazione (Bolter e Grusin 1999) è anche nell'uso massivo di ralenti e fermi immagine, con ulteriori marche enunciative su alcuni dettagli illuminati (tendenzialmente le immagini dei cameraman fra gli ebrei). E ancora vi è l'intermittenza semantica mirata a enfatizzare l'intento di misrappresentazione nazista. *A Film Unfinished* è montato intenzionalmente anche quando rispetta il (non)montaggio originale, capace secondo la regista di "dire l'indicibile", specie nella prima parte del film, che in una sorta di climax ascendente contrappone le riprese di ebrei in condizioni disumane (le case diroccate e i cumuli di feci in fermo immagine, i bambini malnutriti e i cadaveri. . .) con immagini di ebrei facoltosi o ridenti, che partecipano a cene di gala e si allietano con spettacoli teatrali, ove ralenti e suono enfatizzano le condizioni del pubblico costretto a ridere fragorosamente per ore e ore di fronte alla messinscena preparata ad arte dai nazisti¹⁴.



Figure 2. Gli operatori fra la folla, illuminati.

A questo montaggio/non-montaggio Hersonski aggiunge e interpola il nuovo rullo, mostrando ad esempio come l'episodio dei disordini in Smocza fosse stato premeditato, con presenza di cameraman fra la folla, prima riunita lì e poi dispersa a suon di spari per aria, o esibendo in sequenza i vari take di una delle tante scene che ponevano nella stessa inquadratura, con un ottimo senso della costruzione plastica dello spazio profilmico, ebrei ricchi ed ebrei poveri.

14. In uno di questi spettacoli suonò Ruth Zandberg, piangendo poiché sua madre, l'artista yiddish Zusha Zandberg, era appena morta di tifo.



Figure 3. Una benestante e una mendicante, entrambe ebree (due frame dalla stessa inquadratura, panoramica verticale).

Si pensi alla scena del negozio di alimentari ove si vede entrare una benestante signora totalmente noncurante dei due bimbi mendicanti che osservano affamati il cibo esposto (scena di cui esistono molti take, con angolazioni e punti di vista diversi).



Figure 4. Quattro take della stessa scena.

6. Conclusioni

Film come *Das Ghetto* prima e *A Film Unfinished* poi, ma pure come *Theresienstadt*, inquadrano l'importanza di trattare il testo documentale con un'analisi intenzionale, che ne sappia mettere in luce non solo il funzionamento interno. Gli storici che hanno basato le loro deduzioni su *Das Ghetto* hanno, per così dire, aderito con troppo zelo al paradigma interpretativo dell'autonomia del testo, ritenendo vere le immagini documentali¹⁵. È vero da un lato che il principio della cooperazione interpretativa, quello per il quale un testo «esige dal suo destinatario di riempire gli spazi del non-detto» poiché «è un sistema di istruzioni» (Magli 2004, p. 36), è sacrosanto. Tuttavia i pattern che esso consente di rilevare non rispondono dell'intenzione che sta dietro al documento, del perché il documento *documenti*. Dunque si necessita, e si è provato a dimostrarlo con questo saggio, in primis di adottare un approccio semiotico capace di restituire la struttura formale del documento o del documentario come costruito, quindi come interpretazione del mondo non necessariamente veritiera, e in seguito che questo, almeno per quanto concerne l'apporto della semiotica alla ricerca storica, possa essere scandagliato con un'analisi intenzionale, mediante un'apertura all'intentio auctoris (e cioè al contesto discorsivo), che in ultima istanza affiora nell'intertestualità. Una teleologia testuale per la quale la semiotica è più che equipaggiata.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare intensamente Lucio Monaco il cui contributo, su molti fronti, è stato fondamentale per questa ricerca.

Riferimenti bibliografici

ADLER H.G. (2017) *Theresienstadt 1941–1945. The Face of a Coerced Community*, Cambridge University Press, Cambridge.

15. Sul tema ad esempio è intervenuto Georges Bensoussan con la sua lectio magistralis "Il ghetto di Varsavia (1940–1943). L'esclusione dal mondo dei vivi: il genocidio prima del genocidio", all'Università di Ferrara il 3 novembre 2014.

- BASSO P. (2002) *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Roma.
- BERG M. (1991) *Il ghetto di Varsavia. Diario (1939–1944)*, F. Sessi (a cura di), Einaudi, Torino.
- BERTA L. (2006) *Oltre la mise en abyme: teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, FrancoAngeli, Milano.
- BERTRAND D. (2002) *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma.
- BOLTER J.D. e GRUSIN R. (1999) *Remediation: Understanding New Media*, MIT press, Cambridge.
- COSTAZZA A. (a cura di) (2005) *Rappresentare la Shoah: Milano 24–26 Gennaio 2005*, Cisalpino, Milano.
- CZERNIAKÓW A. (1989) *Diario 1939–1942. Il dramma del ghetto di Varsavia*, Città Nuova Editrice, Roma.
- ECO U. (1975) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- (1992) *Interpretation and Overinterpretation*, Stefan Collini (trad. it. (1995) *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Bompiani, Milano).
- FONTANA L. (2014) “A Film Unfinished. Appunti per la visione”, dispensa disponibile online al sito www.isco-ferrara.com (ultima consultazione 06/06/2017).
- GAETANI C. (2006) *Il cinema e la Shoah*, Le Mani, Recco.
- GOODWIN A. (1992) *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- MAGLI P. (2004) *Semiotica*, Marsilio, Venezia.
- MANETTI D. (2012) *Un'arma poderosissima. Industria cinematografica e Stato durante il fascismo 1922–1943*, FrancoAngeli, Milano.
- REIF S.C., LEHNARDT A. e BAR–LEVAV A. (2014) *Death in Jewish Life: Burial and Mourning Customs Among Jews of Europe and Nearby Communities*, De Gruyter, Berlino–Boston.
- SHAPIRO G. (1974) *Intention & Interpretation in Art: A Semiotic Analysis*, “Journal of Aesthetics & Art Criticism”, 33.1: 33–42.
- TRUNK I. (1972) *Judenrat. The Jewish Councils in Eastern Europe under Nazi Occupation*, MacMillan, New York.
- WELCH D. (1983) *Propaganda and the German Cinema: 1933–1945*, Clarendon, Londra.

Filmografia

- GERRON K. (1944) *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, Germania, sconosciuto.

HARLAN V. (1940) *Jud Süß*, Germania, 98'.

HERSONSKI Y. (2010) *A Film Unfinished*, Israele, Germania, 88'.

HIPPLER F. (1940) *Der ewige Jude*, Germania, 62'.

LANZMANN C. (2013) *Le dernier des injustes*, Francia–Austria, 220'.

SCONOSCIUTO (1942) *Das Ghetto*, Polonia, sconosciuto.

SPIELBERG S. (1993) *Schindler's List*, USA, 195'.

WAJDA A. (1990) *Korczak*, Polonia–Germania, 118'.

WASCHNECK E. (1940) *Die Rothschilds*, Germania, 97'.