

di Giorgio Cavadi

*“Il film è forse un documento indesiderabile per lo storico? Presto centenario, ma ignorato, non è compreso neppure tra le fonti riconosciute, non rientra nell’universo mentale dello storico”*

*Marc Ferro, Annales E.S.C., XVII, 1972*

## **IL CINEMA: VERITA' DELL'IMMAGINE O MISTIFICAZIONE DEL REALE?**

---

Se il XIX secolo è stato chiamato il secolo della storia, il '900 può essere definito a buon diritto il secolo del “tutto è storia” nel quale la rivoluzione documentaria avviata dalla scuola francese di Marc Bloch e Lucien Febvre ha portato ad una piena *panistorizzazione* secondo cui nulla ormai viene escluso dalla ricerca storica né tantomeno è eludibile come fonte.

Questo *gigantismo* delle fonti pone problemi sia di quantità che di qualità nella ricerca storica, aprendo nuovi e fecondissimi campi d'azione, ma ponendo questioni metodologiche ed epistemologiche altrettanto complesse.

L'evidenza che il cinematografo potesse costituire materia per le ricerche dello storico era già presente su di un articolo del “Le Figaro” addirittura nel 1898 (Topolski p.60). Sembrava pacifico, quindi, che a tre anni dalla prima esibizione pubblica del cinematografo lo storico potesse iniziare ad interessarsi di questa forma di comunicazione artistica e nello stesso documentaria. Il 1898 è però egualmente l'anno in cui nasce il primo esperimento di attualità “ricostruita” come ci dicono questi due aneddoti; nel primo, alcuni operatori americani precipitatisi all'Avana per filmare gli effetti dell'esplosione della corazzata Maine, episodio che scatenò la guerra fra Stati Uniti e Cuba, sono respinti dal comando militare; decidono così di tornare a New York e ricostruire in vasca con modellini i combattimenti navali: nasceva così il primo esempio di falsificazione filmata (Toulet, 1994, p.100). Nello stesso anno una simile operazione di mistificazione veniva portata a termine da un operatore dei fratelli Lumière che, con un abile montaggio di ritagli di varia provenienza, costruisce nel 1898 un falso documentario sull'affare Dreyfus (ibidem).

Intanto il cinema, prima ancora della televisione, da forma artistica diviene strumento di informazione e - nei regimi totalitari - di propaganda, perno di una nuova estetica e di un nuovo culto della politica nelle quali l'immagine statica (i monumenti e le grandi architetture) e dinamica (il cinema) è parte essenziale (cfr. Mosse 1975 ): Mussolini ama spesso avere al suo seguito una *troupe* cinematografica che ne immortalò le gesta; il mito di Hitler verrà celebrato dal cinema inquieto di Leni Riefenstahl.

## **Il Problema delle falsificazioni**

---

Imbattersi nelle falsificazioni è l'aspetto più rischioso dell'operazione storica; ce ne dà conto in maniera essenziale Federico Chabod nelle sue “Lezioni” ribaltando, tuttavia, la prospettiva di lavoro. Attestata, infatti, la non veridicità di un documento, è ancora possibile e fecondo farlo parlare ponendogli e ponendosi una serie di domande a partire da quella centrale: “*Quale è lo scopo di simili falsificazioni?*” (p.68). Ecco allora che noi andiamo ad indagare le ragioni politiche, d'interesse economico, privato e quant'altro, che hanno portato alla produzione di quel documento.

Si tratta di un *trasferimento d'importanza* o di valore di non poco conto, che ci permette di recuperare pienamente il valore scientifico di una fonte, non per il suo messaggio primario e intenzionale, ma per le ragioni implicite che lo hanno prodotto. In questa direzione lavora in maniera convincente Chabod, quando individua le alterazioni di fonti su supporto cartaceo, dalle falsificazioni di Ravenna, a quelle del monastero di *Weingarten* (pag. 71) oltre alla celeberrima *Donatio* di Costantino.

Il metodo di Chabod quindi, coglie in pieno il carattere dinamico di fonte proprio recuperando ciò che sotto il profilo epistemologico, sembrerebbe scorretto utilizzare.

In tempi più recenti poi, è stato osservato come per il suo aspetto dinamico la fonte può essere analizzata distinguendo i segni- che sono poi il prodotto diretto della comunicazione o fonte intenzionale - dagli indizi o sintomi secondari di *altri stati di cose* (Topolsky, pagg. 47-49) , metodologia normalmente utilizzata dalla psicostoria.

Tornando alla questione delle falsificazioni, nella storia del materiale fotografico è d'obbligo ricordare la scomparsa di Trotskij da una foto in cui era ritratto sotto il palco in cui parlava Lenin avvenuta, ovviamente, in epoca staliniana e sulle cui motivazioni è superfluo soffermarci. Mentre in tempi più recenti dobbiamo ricordare la foto delle vittime della repressione del presidente rumeno Nicolae Ceausescu, in seguito rivelatasi costruita, ma che concorse indubbiamente allo scatenamento di una protesta popolare che si concluse con il rovesciamento del regime e l'uccisione del presidente e della moglie (1989).

Durante la seconda guerra mondiale poi gli americani, forse memori di quanto accaduto all'Avana nel 1898, ricostruirono un finto attacco navale al largo dell'isola di Pantelleria (l'episodio è stato mostrato nelle serie "Combact film" mandata in onda dalla RAI qualche anno fa).

Insomma, chi vuole avviare un percorso di ricerca sulle fonti audiovisive della storia del '900 oltre che con il gigantismo delle fonti stesse, deve fare i conti con il problema delle manipolazioni e delle falsificazioni, avendo presente che, per lo storico, anche lo scopo e il contesto in cui sono nate le alterazioni del documento sono oggetto di ricerca. Con una postilla essenziale: nel '900 cinema e falsificazione delle immagini sono il composto binario di cui si nutre quella formidabile arma della politica al tempo della società di massa, che è la propaganda, linfa vitale di ogni totalitarismo.

Solo a margine osserviamo che in alcun modo l'altro grande universo dell'immagine la "grande sorella" televisione, può costituire nei suoi prodotti una fonte diretta per lo storico, sia per la sua pretesa di rappresentare in tempo reale la realtà, sia per il suo altissimo grado di alterabilità, di fatto incontrollabile proprio per questa sua rapidità di diffusione.

Sulla sua utilità per la ricerca storica poi, un paradosso è sotto i nostri occhi di telespettatori di fine secolo: nella guerra più seguita dai media, quella del Golfo (1991), non abbiamo mai saputo nulla delle perdite e degli effettivi danni materiali dell'Iraq, ma soprattutto né la CNN né altri network ci diranno mai perché la coalizione occidentale, alla fine non prese Bagdad e non seppe rovesciare Saddam.

Ciò non toglie che il valore di testimonianza che può essere dato dalle immagini è, in molti casi, insostituibile; ce ne dà conto questo resoconto dal fronte della guerra russo-cecena (gennaio-febbraio 2000), André Glucksmann ha raccontato come le donne del villaggio di Adly, trasgredendo la loro usanza più ancestrale, hanno sepolto solo parzialmente i loro parenti uccisi dai soldati russi e ne hanno esposto i corpi, in attesa che passasse da quello sperduto paese un qualsiasi fotografo occidentale che fermasse sulla pellicola i massacri delle truppe di Mosca, dando testimonianza al mondo di un fatto che, altrimenti, sarebbe stato taciuto dalla Storia.

In conclusione, mentre la fonte-immagine (cinema, fotografia, televisione) sembrerebbe permettere una sorta di ritorno al "feticismo ottocentesco per i documenti" in grado di dirci esattamente cosa è avvenuto (Carr, p.20), al contrario vale anche per essi l'osservazione che le immagini come i fatti, non solo ci giungono "sempre riflessi nella mente di chi registra", ( Carr, p. 26), ma necessitano di un lavoro accurato, che ne dimostri la reale attendibilità ovvero le ragioni della mistificazione o della falsificazione.

Come è noto la moderna storiografia insiste ormai da un ventennio sul carattere "dinamico" delle fonti che vengono "messe in moto" dalle domande degli storici; essa non è dato statico a priori ma creazione epistemologica dell'oggetto conosciuto da parte di chi viene via via conoscendolo; è in breve, una struttura informativa formata dal procedimento interrogativo delle fonti (Topolski p. 47).

Il cinema, ed in genere l'audiovisivo è fonte *indirizzata* cioè diretta alla comunicazione, ma *indiretta* cioè mediata dall'autore che ha fortemente condizionato il messaggio in essa contenuto dalla scelta delle immagini, alle inquadrature al montaggio: si tratta di un prodotto dell'attività umana palesemente diretto alla comunicazione, ma decisamente non oggettivo, per sua natura.

E' probabilmente il caso più lampante di *monumento* secondo la celebre definizione di Jacques Le Goff, di documento in cui a diversi gradi e con diverse modalità è presente «lo sforzo compiuto dalle società storiche per imporre – volenti o nolenti – quella data immagine di se stessi» (*Storia e memoria*, p. 454) attraverso una fonte, l'audiovisivo che è, appunto, immagine pura.

Un interessante lavoro sul cinema come fonte della ricerca storica è stato svolto da Marc Ferro. Analizzando la produzione cinematografica sovietica degli anni '20, ma anche i film di propaganda sovietica ed antisovietica, Ferro ha sviluppato un modello di spiegazione rivolto ad indagare fra contenuto-apparente e contenuto-latente dell'opera cinematografica, con incursioni nella psicostoria (il rimosso, il non-detto, i lapsus, ib. p.610) per giungere alla conclusione che attraverso l'analisi dei prodotti cinematografici, si può pervenire alla "contro-analisi" della società. In seconda battuta, analizzando i filmati originali dei cortei svoltisi a Pietrogrado nel 1917, Ferro ha dimostrato il valore dell'iconografia come fonte valida e corretta che agisce quale riferimento incrociato a conferma di dati, eventi o stati di cose già conosciuti ed indagati per altre strade. Anche se la conclusione più interessante di Ferro appare questa "Partire dall'immagine, dalle immagini. Non cercare in esse solo illustrazione, conferma o smentita di un altro sapere, quello della tradizione scritta. Considerare le immagini così come sono, salvo far ricorso ad altre forma di sapere per coglierle meglio... L'ipotesi? Che il film, immagine o meno della realtà, documento o finzione, intrigo autentico o pura invenzione, è storia... la parte immaginaria dell'uomo è altrettanto storia che la Storia." (ib. p.610).

## LA GRAMMATICA DEL DOCUMENTO: SCEGLIERE E CLASSIFICARE

La «rivoluzione documentaria» del '900 è una rivoluzione non solo qualitativa ma soprattutto quantitativa, tanto da aver fatto parlare di un *gigantismo* delle fonti che concorre, non poco, a complicare la vita dello storico: "di tutto e di più" si potrebbe dire, parafrasando un famoso slogan pubblicitario. Ecco perché la proposta che segue può risultare parziale e non definitiva; essa guarda piuttosto che alla tipologia dell'esistente, all'esperienza fatta in situazione didattica dalla quale, induttivamente, abbiamo cercato di ricavare una catalogazione tenendo presente oltre la tipologia del documento, altre tre variabili: natura, scopo e particolarità dell'audiovisivo preso in esame. Da questa classificazione si può partire per chiederci *cosa* può darci questo tipo di sussidio, talvolta vera e propria fonte, e *come* ce lo può dare.

11. Servizio giornalistico-documentario prodotto da un inviato che raccoglie testimonianze dirette orali e per immagini; particolarità è l'alto grado di mediazione attraverso il commento (narrazione) sovrapposta in fase di montaggio; scopo è la cronaca di un evento ( es. filmato di Sidney Bernestein).
12. Servizio giornalistico-documentario a basso grado di mediazione (il Duce si commenta da sé), come i filmati dell'istituto Luce che riportano i discorsi di Mussolini in maniera fedele e quasi testuale; scopo è la divulgazione indirizzata alla propaganda (una raccolta stava nelle due videocassette pubblicate da *L'Espresso* con il titolo di "Balconi e cannoni").

13. Prodotto audiovisivo a scopo divulgativo su eventi, stati di cose, problemi storiografici; alterna la testimonianza diretta ed osservabile, alla narrazione e all'interpretazione. Ha la particolarità di presentare, attraverso fonti audiovisive ed orali (interviste), un alto grado di problematizzazione all'interno di un discorso divulgativo di tipo scientifico, che permette: a) un continuo rimando ad inferenze documentarie; b) di porsi domande e fare osservazione per avviare percorsi di ricerca extratestuali (es. *In nome della razza pura*, in genere i filmati de "La grande storia" o la collana "Luce sulla storia d'Italia" diretta da Valerio Castronovo).
14. Opera cinematografica ad alto contenuto documentario a scopo apologetico-propagandistico con un basso grado di finzione e manipolazione artistica (es. *Il trionfo della volontà* di Leni Riefenstahl);
15. Opera cinematografica ad alto grado di finzione artistica, fortemente mimetica rispetto all'evento che vuole rappresentare e che, perciò, nasce come riproduzione/ricostruzione del reale con chiaro intento ideologico sul modello di *Schindler's List*;
16. Opera cinematografica ad alto grado di finzione artistica in cui manca del tutto la pretesa di ricostruire fatti od venti specifici e realmente accaduti, ma che ha come particolare quello di dare corpo, attraverso le immagini, a concetti ed interpretazioni storiografiche pur senza rimandare ad un evento effettivamente accaduto (es. *Tempi moderni* di Chaplin o *La vita è bella* di Roberto Benigni).

---

## COME LEGGERE IL DOCUMENTO?

Da quanto già esposto è possibile comprendere quali documenti audiovisivi comunemente reperibili sono utilizzabili in un laboratorio didattico. Segue ora una domanda centrale: per fare che?

Ci sembra che il lavoro storico in un laboratorio di audiovisivi possa indirizzarsi verso due direzioni:

- ricavare le informazioni;
- utilizzare le informazioni.

Nel primo caso si tratta di leggere per cercare inferenze informative e rinforzare le conoscenze in nostro possesso, attivando un circolo virtuoso fra l'attività frontale in aula (sulla base del materiale a disposizione nel manuale) e le informazioni che attraverso la narrazione/descrizione ricaviamo dai testi visionati.

Nel secondo caso, si tratta di leggere per capire, ricavando inferenze logiche e metodologiche che possano avviare un percorso di ricerca autonomo, per formulare problemi e raggiungere conclusioni che rappresentino per lo studente un'espansione di conoscenze perseguita con i propri mezzi a partire dalle caratteristiche apparentemente chiuse del documento audiovisivo. Proprio nella problematizzazione e nella trasformazione della fruizione di un sussidio in un caso di studio, risiede la conquista di novità, pungolo di ogni attività didattica, che si trasforma in un *fare per apprendere*, operazione che modifica il dossier apparentemente chiuso, in una fonte di novità conoscitiva ed operativa (Guarracino in Brusa p.35).

Sulla base di quanto detto, si possono proporre queste operazioni: costruire per ogni audiovisivo una scheda; suddividere l'audiovisivo in blocchi informativi che possono racchiudere anche più sequenze filmate. In questa fase è essenziale il controllo dell'insegnante, che deve avere necessariamente visionato precedentemente il filmato, per indirizzare verso una scomposizione omogeneo dell'audiovisivo, come negli esempi proposti.

L'operazione di suddivisione in blocchi va trasferita in una scheda che diviene, in un certo senso, la sceneggiatura dell'audiovisivo. A questo punto occorre procedere ad un'attribuzione di

senso storico alle immagini e all'eventuale commento che le accompagna; a tal fine si propongono delle operazioni su sei livelli:

- Tematizzazione (e individuazione di sottotemi), datazione, periodizzazione.
- Acquisizione di informazioni dirette da fonti; acquisizione di informazioni indirette dalla narrazione;
- Rapporto fra informazioni, eventi, fatti; controllo ed incrocio di informazioni con altre fonti;
- Problematizzazione, ricerca di spiegazioni, acquisizione di nuove conoscenze e di nuove concettualizzazioni.
- Rilevamento di indicazioni sulla metodologia della ricerca storica.
- Attualizzazione di temi e problemi.

## **PRESENTAZIONE DEL MODULO**

Presentiamo qui un percorso che si sviluppa sull'analisi di tre audiovisivi con una tematizzazione unica e forte (che quindi non presenta salti tematici) e con un alto grado di problematizzazione: i fondamenti ideologici del nazismo e la realizzazione della "soluzione finale". Per ognuno degli audiovisivi le espansioni testuali sono rappresentate da pochi testi essenziali che non spostano l'attenzione del lavoro sui libri; la periodizzazione è ben definita (1934-1945) ed individuabile; la forma degli audiovisivi presi in esame, secondo la tipologia summenzionata è di 1°, 3°, e 4° tipo (vedi sopra).

Come avremo modo di vedere, alcune testimonianze dirette ed alcuni snodi concettuali, permetteranno di procedere ad un interessante lavoro di attualizzazione di temi e contenuti presenti nel modulo, soprattutto in merito al peso della memoria che l'Olocausto ha ancora oggi nel popolo tedesco e più in generale, sulla memoria dello stesso nazionalsocialismo. Per cui, partendo dai toni trionfalistici del cinema apologetico di Leni Riefensthal, attraverseremo la scientifica determinazione della politica razziale del nazionalsocialismo sino all'orrore dei campi di sterminio.

In più punti, infine, il tema della memoria inteso non come semplice ricordo, ma come il complesso del rapporto fra passato e presente, affiora non solo nelle parole dei sopravvissuti, ma anche in quelle di chi ha visto e "fermato" nel documento, nella consapevolezza di essere stato testimone di un evento la cui unicità era già tutta evidente per l'enormità e le modalità del genocidio.

E' venuta poi la vicenda del governo austriaco di coalizione rosso-nera ed il caso Haider (febbraio 2000), a costituire un formidabile stimolo all'attualizzazione del nostro lavoro; un riferimento non strumentale ma effettivo, reso ancor più didatticamente efficace, dal passato della famiglia del leader politico austriaco e da molte sue dichiarazioni di piena riabilitazione del nazionalsocialismo che in passato egli ha pubblicamente rilasciato ad un'opinione pubblica, quella austriaca, che -coltivando il mito della "prima vittima del nazismo", ha rimosso e distorto buona parte del proprio passato.

## **LE SCHEDE DEGLI AUDIOVISIVI (i numeri individuano blocchi di sequenze)**

### *1° audiovisivo*

*Il trionfo della volontà* di Leni Riefensthal, 1935, durata 85 min. Collezione Riefensthal, L'Espresso Cinema 1997, a cura di Nicola Caracciolo, realizzazione: Istituto Luce. Opera cinematografica a scopo propagandistico (vedi sopra la tipologia n.4).

Prime due sequenze: il contesto, durata 15 min. ca.

1. Didascalia: Il Congresso del Partito nazional-socialista. Realizzato su incarico del Fuhrer; Norimberga 5 settembre 1934: 20 anni dopo la guerra mondiale, 16 anni dopo la sconfitta della Germania, 19 mesi dalla rinascita tedesca.
2. Sonoro = solo musica classica e marce militari; immagini di bambini biondi con le madri, un popolo sano; campi militari e paramilitari nei dintorni della città, scene di vita nei campi (la colazione, giochi camerateschi). Nuovamente immagini di donne belle e bionde.
3. Iniziano le riprese dei discorsi, comincia R. Hess "La Wehrmacht è sotto il comando del Fuhrer"; dopo Hess seguono altri gerarchi sul palco, diversi discorsi, parole chiave: successi in economia. Purezza della razza, fedeltà al Fuhrer, propaganda (Goebbels).
4. Discorso di Hitler a 52.000 "lavoratori" in divisa; giuramento "Un popolo, una nazione, un Fuhrer", concetto chiave: lavoratori = soldati.
5. Giuramento di fedeltà delle S.A. al Fuhrer
6. Ancora bambini in pose militari, immagini che introducono discorso di Hitler alla gioventù tedesca "senza classi, né caste"; parole chiave. Ubbidienza, bandiera, carne, sangue. Inno finale alla Germania.
7. Discorso notturno di Hitler; immagini dell'imponente scenografia, architettura di impronta classica, fuochi e bracieri che illuminano la notte; espressione centrale "Siamo noi a comandare lo Stato...Siamo noi a crearci il nostro Stato." Hitler sempre più aggressivo nel tono e nelle parole (climax). Espressione principale : "Non si costruisce qualcosa di così grande se non grazie ad una volontà più elevata. Questa volontà viene da quello stesso Dio che ha creato il nostro popolo".
8. Discorso ad un raduno diurno di S.A. ed S.S.; immagini = la Riefensthal, come nel precedente discorso in notturna, pone molta attenzione nel riprendere le imponenti ed inquietanti scenografie; viene riportato ampiamente il discorso di Hitler. in difesa delle S.A., quasi un'apologia che allontani i sospetti che si sono addensati su questa organizzazione; attacco a tutti quelli che vogliono distruggere le S.A.
9. Parata per le strade di Norimberga, inquadrati molti gerarchi nazisti segnalati da didascalie (Himmler, Goebbels, ecc.)
10. Discorso finale di Hitler al Congresso su organizzazione e finalità del partito (inquadrati Goebbels, Goering, Himmler e altri); parole chiave: sacrificio e combattimento; espressioni testuali: "Noi eravamo in minoranza perché nella nazione i più capaci di sacrificio e combattimento sono sempre in minoranza"; "La nazione tedesca è un'opera razzialmente perfetta" "Il popolo si è sottomesso"; "I nazisti sono portatori de miglior sangue della nazione tedesca. Sono decisi a mantenere la guida e a non farsela mai togliere"; "Non basta più dichiarare «io credo» ma occorre giurare «io combatto»"; "Il partito sarà nel suo complesso...simile ad un Ordine"; " L'obiettivo deve essere: tutti i veri tedeschi saranno nazionalsocialisti"; "Noi vogliamo che questo Stato e questo Reich esistano nei prossimi millenni"; "In futuro al glorioso esercito... si unirà la non meno gloriosa guida del partito. E queste due istituzioni insieme educeranno il popolo."; "Già si prepara una nuova adunata e la gente ubbidiente verrà per essere istruita da noi"; discorso più volte interrotto da ovazioni; Hitler conclude con le mani giunte al petto. In questa parte veramente si raggiunge il culmine della simbiosi liturgica fra l'officiante e i suoi fedeli, che lo osannano incondizionatamente. Frase finale di Rudolf Hess: "Il partito è Hitler, ma Hitler è la Germania, così come la Germania è Hitler".

## 2° audiovisivo

*In nome della razza* a cura di Luigi Bizzarri e Daniela Ghezzi, La grande storia RAI3 1997, durata 80 minuti ca.

E' diviso in 4 parti: *Cavie, Matti, Superuomini, Neri*. Si tratta di un prodotto divulgativo (del 3° tipo fra quelli individuati sopra), la cui tematizzazione riguarda l'indagine sulle azioni perpetrate dal nazionalsocialismo per la purificazione della razza tedesca.

Nel nostro lavoro, ci soffermeremo in particolare, sulle sezioni centrali del documento, *Matti e Superuomini*. Brevemente riassumiamo gli argomenti delle altre due sezioni:

*Cavie*: documenta gli “esperimenti” attuati ad Auschwitz dal dottor Joseph Mengele, prevalentemente su coppie di gemelli con presunte finalità di miglioramento genetico della razza.

*Neri*: dà conto della sorte degli individui di pelle nera presenti in Germania, prevalentemente bambini, nati durante l’occupazione delle truppe coloniali francesi nella zona del Reno dopo la Prima guerra mondiale, nonché della sorte dei soldati di colore catturati durante il secondo conflitto mondiale.

*Matti*:

1. Filmati inediti ritrovati a Potsdam nell’ambito del progetto T4 che portò in Germania negli anni ’30, all’eliminazione –con il gas o altri trattamenti - di oltre 200.000 disabili mentali o fisici tedeschi. Interviste a figli di persone “eliminate” nell’ambito dei programmi di eugenetica.
2. La propaganda di eugenetica inizia nel 1935, con due film muti ritenuti “educativi” rivolti a membri del partito nazionalsocialista, *Eredità biologica* e *Malattie ereditarie*. Il messaggio è: ritardati mentali, fisici, nomadi, malati improduttivi e tutti gli emarginati sono rifiuti della società da eliminare.
3. Testimonianze di sopravvissuti, una donna internata a 7 anni perché figlia di nomadi.
4. Altro film di propaganda *Vittime del passato*, che il Fuhrer volle fosse proiettato in tutte le sale della Germania; lettura della sceneggiatura originale, il messaggio è di chiaro darwinismo sociale: eliminazione dei deboli che costa mantenere, necessità di sterilizzare o eliminare.
5. Testimonianza orale: Klara Nowak sopravvissuta, raccontata la sua storia di presunta schizofrenica sterilizzata a forza dal programma di eugenetica
6. Sequenze di film *L’eredità* ambientato in un laboratorio dove degli scienziati studiano le leggi di sopravvivenza degli animali, lettura di dialoghi originali, scopo: dare una giustificazione scientifica alla soppressione dei più deboli.
7. Evento: nell’estate del 1939 si passa più decisamente dalla sterilizzazione all’eliminazione fisica in una rete di una decina di “manicomi” dotati di “docce” e forni crematori; immagini della clinica di Hadamer.
8. Intervista ad una sopravvissuta montata con quella dell’infermiere-aguzzino Paul Reuter. Elvira Manthey, una sopravvissuta, visita la clinica.
9. Nuovo film di propaganda *Esistenze senza vita*, la pellicola è andata perduta, ma rimane la sceneggiatura sulla base della quale vengono ricostruite le scene proposte nel filmato. Protagonista è uno scienziato, viene data la cifra di 400.000 internati, commento su immagini degli sventurati rese particolarmente ripugnanti dall’uso delle inquadrature e delle luci. Messaggio: i disabili sono “vegetali che devono essere soppressi”. Scopo: rassicurare le coscienze. Film *Malato di mente* anche di questa pellicola è rimasta la sceneggiatura originale: apologia dell’elettroshock, descrizione dell’eutanasia per effetto del gas con immagini delle camere a gas, testo originale: ”Il paziente viene liberato...così la morte diventa salvezza.”
10. Testimonianza di un’infermiera dei manicomi: “dopo che arrivavano i treni vedevamo il fumo uscire dalle ciminiere”
11. Alla fine la gente capì, intervento di pubblica denuncia del vescovo Munster, Clemens August Galen (foto)
12. Salto di qualità della propaganda: vengono usati attori noti e registi famosi per il film *Io accuso* di Wolfgang Liebeneiner (1941), che ebbe ben 15 milioni di spettatori e vinse un premio alla biennale di Venezia del 1941. Trama: un medico uccide la moglie malata di una patologia degenerativa; viene processato ma assolto; messaggio: giustificazione dell’eutanasia e alibi morale per il popolo tedesco.

13. Commento finale: malgrado la resistenza di parte dell'opinione pubblica il massacro continuò in maniera più discreta. Segue filmato che documenta l'apertura delle fosse comuni del "manicomio" di Hadamer da parte delle truppe USA il 4/5/1945.

#### *Superuomini:*

1. Filmato: discorso di Hitler alla gioventù tedesca "Noi dobbiamo costruire un uomo nuovo che non soccomba"
2. L'argomento: progetto complementare all'eliminazione degli esseri inferiori, era quello di creare una razza superiore. Fu voluto da Heinrich Himmler il 12 dicembre 1935 e portò all'istituzione dei *Lebensborn* "fonte per la vita" in cui si favorivano "accoppiamenti selezionati" fra S.S. e donne di pura razza ariana, in 10 di questi luoghi dove nacquero non meno di 9.000 bambini. Requisiti richiesti alle SS.: ariani dal 1750, alti almeno m.1,75, biondi, occhi azzurri. Segue testimonianza di una ragazza polacca "selezionata" per il progetto. Immagini di un *Lebensborn*.
3. La storia di Walter Beaussert: nato in un *Lebensborn*, sa di essere stato portato in Francia dopo la liberazione; da adulto inizia la ricerca delle sue origini, ma sino al '90 incontra forti resistenze. Finalmente Walter legge la sua scheda personale (immagini), ma non vi sono notizie né dei suoi genitori, né dei suoi due primi anni di vita. Viene passata un'informazione: anche nei *Lebensborn* i bambini malati e deboli venivano soppressi.
4. Walter a Steinoring, il centro dove nella primavera del '45 giunsero gli americani a liberarlo; Walter legge i registri di Steinoring (immagini dei documenti) e scopre di essere nato in Belgio a Wegimont l'1 gennaio 1944, dove è rimasto per quattro mesi e commenta "Ora il vuoto comincia a colmarsi".
5. Walter incontra Olaf Schedemann, anch'egli nato nei *Lebensborn*, che invece, conosce i suoi genitori: un ufficiale delle SS e una fervente nazista ufficiale di collegamento a Strasburgo. Olaf: "Noi nati nei *Lebensborn* siamo testimoni". Racconta la sua infanzia privilegiata e di come la madre gli ricordasse di appartenere all'élite hitleriana. Olaf racconta le discussioni con la madre convinta antisemita che "ha mantenuto le sue posizioni a lungo dopo la guerra".
6. Walter giunge al centro *Lebensborn* di Wegimont dove è nato, visita gli archivi della Croce Rossa internazionale, prende visione della scheda (immagini) che conferma la data di nascita del 1° gennaio 1944. Ma un vuoto rimane fra il gennaio '44 e la primavera del '45 all'arrivo degli americani: "I 18 mesi del mistero della mia vita". Walter piange.

#### *3° audiovisivo*

servizio giornalistico-documentario RAI, serie Mixer/Format, con immagini originali; montato con una narrazione-ricostruzione retrospettiva che spiega la nascita dello stesso filmato (si tratta di un audiovisivo del 1° tipo)

Luogo: campo di concentramento di Bergen Belsen;

Data: primavera 1945; filmato girato da troupe anglo-americana.

1. Testimonianza di Anita Lasker Wellfish deportata a Bergen Belsen; l'epilogo: immagini dell'arresto del comandante del campo Joseph Kramer; immagini di SS che rimuovono montagne di cadaveri.
2. Intervista al cameramen inglese Bill Lawrie che 40 anni prima girò quelle scene, ripresa una sua foto di allora; narrazione: dopo 7 giorni c'erano ancora cadaveri da seppellire anche con gli escavatori. Scena: il borgomastro e le autorità del circondario vengono costrette ad assistere, in fila, alla sepoltura. Intervista a Sidney Bernestein, autore del film: "Volevo dimostrare che loro avevano visto tutto e quindi c'erano delle prove", seguono altri civili costretti ad assistere alla sepoltura.



3. Si cercano superstiti, l'acqua manca da 6 giorni, conseguenze: difterite, tifo, cimici, pidocchi; i superstiti cosparsi di DDT e lavati amorevolmente, i vestiti nuovi; i bambini; nuova testimonianza di Anita Lasker Wellfish.
4. Il lavoro è terminato: carrellata su 10 fosse comuni, dai cartelli si contano migliaia di corpi sepolti, ma alcune fosse ne contengono un numero che non è stato possibile precisare.
5. Viene proposta una mappa animata dei campi; immagini di Dachau: i vivi accanto ai cadaveri; circa 300 cadaveri congelati accanto al treno; Buchenwald, i tatuaggi sulla pancia, Mauthausen, Gardelegen: 1800 morti in un granaio.
6. Intervista a Sidney Bernstein: chiamammo due giornalisti per scrivere la sceneggiatura: chiamai quindi Alfred Hitchcock a collaborare al filmato. Intervista a Peter Tanner montatore: Hitchcock temeva che i tedeschi potessero dire che il film non fosse autentico, occorreva, quindi dare maggiore credibilità possibile al filmato, in modo che soprattutto i tedeschi pensassero che tutto era realmente accaduto. Idea di Hitchcock: filmare tutti gli effetti personali; immagini di sacchi contenenti capelli umani ordinati pesati e numerati, pronti per essere spediti, denti, fotocopie, una montagna di occhiali. Domanda fuori campo: "Se un uomo su 10 porta gli occhiali a quanti uomini sono appartenuti questi occhiali?"
7. Baracche per tubercolotici campo di Ebensee (Mauthausen): la loro storia
8. Intervento di Bernstein: "Volevamo sapere se i tedeschi attorno sapessero"; idea di Hitchcock : tracciare dei cerchi concentrici intorno al campo di Bergen Belsen di 1,2,10,20 miglia; fare quindi affluire comuni cittadini al campo dalle diverse distanze: seguono immagini di donne sorridenti provenienti da Weimar che entrano nei campi, a loro vengono mostrati i manufatti (paralumi, portafogli, suppellettili) costruiti in pelle umana asportando i tatuaggi dai corpi dei detenuti.
9. Immagini dei massacri compiuti in Unione Sovietica durante l'avanzata tedesca (estate-autunno 1941)
10. I Russi liberano Auschwitz-Birkenau, immagini; intervista a due sopravvissuti Leon Greenman e Hugo Gryn. Il racconto della selezione. Immagini di camere a gas e forni crematori; voce, lettura manuale redatto dalle SS con istruzioni per le procedure di gassificazione. Il massacro viene scientificamente condotto.
11. Intervento di Bernstein: abbiamo utilizzato materiale girato ad Auschwitz dai Russi; immagini e pianta del campo; cifre: 5 crematori per 279.000 cremazioni al mese, 10/12 mila al giorno.
12. Immagini di due gemelli; la loro storia, bambini mostrano i numeri tatuati al braccio.
13. Intervento di Hugo Gryn: la storia del kapò ucraino. Leon Greenman racconta l'arrivo degli americani al campo.
14. Bernstein di spalle davanti alla moviola, immagini dei lager; voce fuori campo "A noi occuparci dei sopravvissuti ai tedeschi tocca riparare quello che hanno distrutto... Questa era la fine del viaggio iniziato nel 1933. In termini di barbarie non erano passati 12 anni ma la Germania era andata indietro di 12.000 anni".
15. Immagini e cifre sulla Germania distrutta; considerazioni sul mutato clima politico, in tempi di guerra fredda per spiegare perché il film non venne poi mostrato ai tedeschi.
16. Intervento di Anita Lasker Wellfish che "rivede" la fine dei suoi genitori a Bergen Belsen.

(n. b: i numeri richiamano i blocchi di sequenze individuati)

### 1° audiovisivo *Il trionfo della volontà*

1. Tematizzazione, datazione e periodizzazione. Ricostruzione del contesto, si procede ad un incrocio con altre fonti: Albert Speer *Memorie del Terzo Reich*, pp.76-89, in cui l'architetto di Hitler, parla proprio dei raduni del Partito nazionalsocialista a Norimberga e, in particolare, della preparazione del Congresso del 1934, e delle scelte estetiche e architettoniche dettate dal Fuhrer "Hitler amava molto ripetere che egli costruiva per trasmettere ai posteri lo spirito del suo tempo" (p.77). Speer suggerisce di fare svolgere alcune scene di sera (p. 81; cfr. blocco di immagini n.7 ). Dalle memorie di Speer ricaviamo anche interessanti notizie su Leni Riefensthal (pp. 85-86 e 644), dalla sua ascesa alla corte di Hitler (del quale si dice, essere stata un'amante) "Arrampicata in vetta alla scala delle gerarchie politiche di un partito per tradizione antifemminista", alla sua prigionia nel dopoguerra nel castello di Kramsberg (acquisizione di nuove conoscenze dall'incrocio con altre fonti).

George Mosse (1975), parla spesso di Albert Speer (che ha anche letto e corretto il manoscritto del suo fondamentale libro sul nazismo, come avverte lo stesso Mosse nell'introduzione) fornendoci interessanti spunti sui gusti di Hitler per il cinema (p. 261) e, più in generale, sull'uso della cinematografia nel Terzo Reich (pp. 283-285 e 295); mentre alle atmosfere di Norimberga e alla simbologia del classicismo architettonico è dedicato l'intero cap II. "L'estetica della politica"; il cap. IV "Le Feste pubbliche" svolge il tema essenziale - per la comprensione delle nostre immagini e dell'atmosfera di Norimberga - dei monumenti come "spazio sacro" del nuovo stile politico imposto dal nazionalsocialismo. Dalle informazioni ricavate dalle didascalie di questo blocco introduttivo, infine, si sviluppa una nuova problematizzazione: perché si parla di "rinascita tedesca"?

2. Lettura per immagini del contesto in cui si svolge il raduno del Partito: il popolo tedesco e l'organizzazione paramilitare della vita degli iscritti e dei simpatizzanti; si procede al controllo ed incrocio di informazioni con Mosse 1975, pp.185-229; nel *Mein Kampf* alle pagg. 97 e sgg. troviamo le idee di Hitler sull'educazione e sulla scuola.

Il blocco di immagini 2, con il 4 e il 6, ci propone un'operazione di controllo ed in incrocio con altre fonti sulla base della tematizzazione portante: concezione del mondo e del partito secondo il nazismo. Utilizziamo come fonte il *Mein Kampf* nelle pagine (84-88) in cui Hitler espone le sue idee sullo Stato nazionale e razziale e sugli stretti rapporti, nella sana educazione di un popolo, fra scuola, sport ed esercito.

3. Su questo blocco si avvia un'operazione di espansione di informazioni su altri testi e fonti puntando la nostra attenzione su due figure, quella di Rudolph Hess e Joseph Goebbels (altri gerarchi nazisti sono inquadrati nel blocco 9): possiamo utilizzare come fonte anche su queste due personalità del nazismo ancora una volta le memorie di Albert Speer. Sul richiamo alla propaganda, andiamo a verificare, con un'operazione di incrocio su altre fonti, il pensiero dello stesso Hitler nelle pagg. 289-294 del *Mein Kampf*.
4. Da questo blocco, ricaviamo delle informazioni dirette sulla partecipazione delle organizzazioni dei lavoratori alla vita del Partito, che andiamo ad incrociare e con quanto scrive Mosse, 1975 p.231; Stuart Woolf (p. 82 riporta la legge «per l'ordinamento della mano d'opera nazionale» )del 20 gennaio 1934. Le parole del giuramento ci introducono nel vivo della liturgia hitleriana. Il culto del capo è uno dei fondamenti del totalitarismo (secondo il ben noto modello di Z.B. Brzezinski, in Stuart Woolf, p. 105); mentre sul risvolto religioso della politica e sull'aspetto sacro del culto politico di Hitler, possiamo

procedere ad un incrocio di fonti e di informazioni con Mosse 1975 pp. 293-304 col *Mein Kampf*, pp. 47-48 e 53.

5. I blocchi 5 e 8 sollecitano un'operazione di acquisizione di nuove conoscenze sulle S.A. (storia di questi reparti, chi sono? perché ne parla?). Durante questa espansione di informazioni, ma anche partendo dal rapporto fra le informazioni contenute nei due blocchi, scopriamo che le S.A. sono state spazzate via qualche mese prima del discorso pronunciato da Hitler a Norimberga, nella "notte dei lunghi coltelli" (30 giugno -1° luglio 1934) proprio dalle S.S. di Hitler. Sorge allora il problema storiografico di attribuire significato alle parole di Hitler (fonte diretta) in difesa delle S.A. pronunciate nel discorso riportato nel blocco n. 8 (problematizzazione per l'acquisizione di nuove conoscenze)
6. Questo blocco sollecita un incrocio con altre fonti sull'immagine e il ruolo della gioventù tedesca durante il nazismo; si confronti, come fonte il cap. II del *Mein Kampf* e il discorso del Führer ai capi della Gioventù hitleriana del 1940 (Stuart Woolf p.75).
7. Il blocco n. 7 in rapporto con 4, 6 e 10, permette di ricostruire i fondamenti della concezione del mondo secondo Hitler; alla acquisizione diretta dalle parole del Führer, aggiungiamo il riscontro nelle pagine 50-52 e 57-72 del *Mein Kampf*. In questo blocco ricaviamo delle informazioni indirette dalla narrazione cinematografica (le immagini delle imponenti e inquietanti architetture) procediamo all'acquisizione di nuove conoscenze riprendendo le "Memorie" di Speer (cap. V pagg. 70-98 "Architettura da Megalomani").
8. Sul discorso finale procediamo oltre che all'incrocio di informazioni con il *Mein Kampf* (pp.50-52, 57-72 107) già segnalate, ad indagare il significato religioso che per Hitler assume l'azione politica (*Mein Kampf* pp. 47-48 e 53). Sull'indubbio fascino dell'oratore Adolf Hitler, operiamo un incrocio di fonti con le memorie di un militante della prima ora, Kurt Ludecke (in Stuart Woolf p.40); guardando Hitler sui palchi di Norimberga, ripreso sapientemente dalla Riefensthal, si può comprendere questo testimone che scrive: "Le sue parole erano come una sferza. Quando parlava delle disgrazie della Germania, mi sentii pronto a balzare contro qualunque nemico". Lo stesso Hitler, sempre nel *Mein Kampf* (capp. VI e VII) centra la sua attenzione sull'importanza della parola e dei discorsi nella persuasione delle folle.

## *II Audiovisivo, 1° parte: Matti*

1. Da questo blocco procediamo alla tematizzazione ed ad una prima datazione dell'evento; più avanti la narrazione storica ci permetterà di periodizzare i diversi momenti del programma di eugenetica; in particolare, dal blocco 2 ricaviamo la data di inizio del programma di eugenetica (1935) e dal blocco 7 il passaggio ad una fase più determinata (l'eliminazione fisica) dell'azione di pulizia genetica. Buona parte dell'operazione di incrocio con altre fonti di informazione e di ulteriore contestualizzazione, utilizza il cap.XII di Mosse 1985, intitolato "Dalla teoria alla pratica".
2. I blocchi 2, 4, 6, 9, 12, rappresentano un discorso omogeneo sui metodi di propaganda, ma qui sarebbe meglio dire di persuasione di massa, che il nazismo mise in atto per far approvare dal popolo tedesco l'odiosa pratica dell'eutanasia. Queste sequenze aprono perciò un percorso assai stimolante di nuove problematizzazioni, di nuove conoscenze e concettualizzazioni. In questa direzione è opportuno incrociare le immagini, specie quelle tratte o ricostruite dai film, con le prime due parti del libro di Mosse (1985), che ricostruiscono le basi teoriche di tutto l'impianto pseudoscientifico su cui si fondano le sceneggiature delle pellicole riproposte. Per la sua particolare ed esemplare aberrazione, la vicenda del film *Io accuso* è anche in Mosse 1985, p.233. Sulla vicenda dell'eutanasia in Germania, il contributo più recente è quello di Alice Ricciardi Von Platen *Il nazismo e l'eutanasia dei malati di mente*, Firenze, Le Lettere, 2000. L'autrice è stato membro di una commissione incaricata di riferire dei crimini commessi dai medici nazisti, al processo condotto dal Tribunale militare di Norimberga nel 1946

Anche qui, comunque, nulla di più chiaro può essere utilizzato per centrare la tematizzazione dell'intero audiovisivo, quanto questo passo dello stesso Hitler: “ Lo Stato nazionale...deve mettere la razza al centro della vita generale. Deve darsi pensiero di conservarla pura...Deve fare in modo che solo chi è sano generi figli, che sia scandaloso il mettere al mondo bambini quando si è malati o difettosi... Quindi lo Stato deve presentarsi come il preservatore di un millenario avvenire, di fronte al quale il desiderio e l'egoismo dei singoli non contano nulla e devono piegarsi. Lo Stato deve valersi, a tale scopo, delle più moderne risorse mediche... Chi non è sano e degno e di corpo e di spirito non ha diritto di perpetuare le sue sofferenze nel corpo del suo bambino” *Mein Kampf* pagg.79-80.

3. I blocchi 3, 5, e 10 contengono testimonianze orali dirette, spesso registrate negli stessi luoghi di reclusione dei sopravvissuti; il loro valore di fonte è indiscutibile e spesso agghiacciante. Si propone una riflessione sulla determinazione con cui i tedeschi sperimentarono prima su se stessi, idee e pratiche della soluzione finale (acquisizione di nuove conoscenze e concettualizzazioni).
4. I blocchi 11 e 13, riferiscono di una delle poche forme di dissenso al nazismo che si ebbero durante il Terzo Reich; la reazione del vescovo di Munster, Joseph Galen, è riportata da Mosse 1985, p.232 (controllo di informazioni con altre fonti).

### *Il audiovisivo, 2° parte: Superuomini*

11. Questo blocco 1 ci permette un incrocio con altre fonti audiovisive, in particolare con il blocco 6 del film della Riefensthal (discorso di Hitler alla gioventù tedesca) e relativo collegamento con altre fonti, già operato in quella occasione.
12. Da questo blocco possiamo operare tematizzazione, datazione e periodizzazione; è possibile ricavare informazioni dalla narrazione sui requisiti fisici per accedere al programma Lebensborn. Da una semplice inferenza logica, ma anche dal riscontro con Mosse 1985 p.234, è possibile giungere a una nuove concettualizzazioni, in merito all'azione complessiva del nazismo che agisce in una duplice direzione: “distruttiva” (soluzione finale) e “produttiva” (Lebensborn) per la costruzione della nuova razza ariana.
13. I blocchi 3, 4, 5, 6 raccontano la storia struggente di Walter Beaussert , un “prodotto” perfetto dei Lebensborn. Riteniamo che la vicenda di Walter sia molto particolare, non solo sotto l'aspetto umano, ma proprio sotto il profilo metodologico. Walter, infatti, nella ricerca per svelare il mistero della propria nascita è, allo stesso tempo, testimone e **fonte** vivente di un evento di cui è **vittima** e rispetto alla quale diviene **storico**. In pratica egli esercita il mestiere di storico su se stesso, alla ricerca di documenti (i registri di nascita ripresi direttamente) che ne attestino i natali: vittima, fonte e storico del proprio passato; *auctor e agens* del lavoro storico.
14. D'altra parte la consapevolezza di essere testimoni è anche nelle parole di un altro “prodotto” dei Lebensborn, Olaf, la cui vicenda offre un interessante spunto problematico. Olaf ricorda, infatti, i suoi rapporti con la madre che “Ha mantenuto a lungo le sue posizioni dopo la guerra” di fervente nazista e antisemita convinta. Nasce qui la sollecitazione problematica ad indagare i rapporti fra generazioni nella Germania del secondo Novecento, e del loro confronto sulla memoria del nazismo. Su questo nucleo tematico è stata quindi avviata un'operazione di acquisizione di nuove conoscenze e concettualizzazioni, basata su due testi “Germania: un passato che non passa” a c. di Gian Enrico Rusconi e “Nati colpevoli. I figli dei nazisti raccontano” di Peter Sichrovsky. Con questa attività il nostro percorso si attualizza e torna nel pieno del nostro presente, aprendosi alla lettura del complesso problema dell'eredità del nazismo in Germania soprattutto ma anche in Europa (non possiamo non pensare al caso Haider). In questo modo, il modulo proposto si aggancia fortemente al presente e rinforza una motivazione

all'apprendimento che, fortunatamente, i temi legati alla storia del nazi-fascismo non hanno mai perso.

### *III audiovisivo*

In questo lavoro sono ben raggruppabili i blocchi di narrazione secondo tipologie comuni.

Largo spazio è dato alle testimonianze dirette (fonti dirette orali) di Anita, Leon e Hugo nei blocchi 1,3,10,13,16; da esse procediamo ad acquisire informazioni dirette non solo sulla vita dei campi, ma su tutta l'odissea delle vittime della *Shoah*: la deportazione, l'arrivo nei campi, la selezione, la morte dei propri cari, le camere a gas, i rapporti all'interno del campo, l'arrivo degli americani.

La narrazione storica affidata ad immagini e commento, è ripartita nei blocchi 1, 2, 7, 9, 12; da essi è possibile acquisire informazione indirette, partire e svolgere problematizzazioni.

Un *unicum* didattico è rappresentato dalle sequenze contenute nei blocchi 2, 6, 8, 11; in essi il sapiente uso del montaggio e della tecnica del flashback (con le immagini dei protagonisti oggi, sullo sfondo di loro vecchie foto), ma anche la complessità dei problemi di produzione posti da Sidney Bernestein ed il fondamentale intervento di Hitchcock, ci avviano ad una serie di operazioni metodologiche ed epistemologiche. E' chiaro infatti, che il problema di fondo che già allora si posero gli autori del documento era: crederanno le generazioni future a tutto quello che è stato girato? Soprattutto Alfred Hitchcock, uomo di cinema e maestro della finzione, vuole mettere al riparo il prezioso materiale girato a Bergen Belsen e negli altri lager, dall'accusa di mistificazione o di manipolazione, quasi prevedesse la nascita di vere e proprie correnti riduzioniste, quando non addirittura negazioniste. L'operazione di problematizzare le preoccupazioni di Hitchcock, proiettandole nell'ambito delle polemiche di revisionisti, riduzionisti e negazionisti di ogni tipo, diviene un formidabile strumento per acquisire nuove conoscenze e nuove concettualizzazioni sul dibattito storiografico che è scaturito dall'Olocausto. Ma è anche un eccellente stimolo a riflettere, sulla base di quanto si è detto nell'introduzione di questo lavoro, sul valore dell'audiovisivo come fonte per la storia del '900 e sulle questioni di metodo che ruotano attorno alla sua utilizzazione come base per il lavoro dello storico. In questo senso è spaventosamente lucida l'azione di "blindatura" che Bernestein e Hitchcock effettuano sulle proprie immagini, non alterando il materiale, ma arricchendo di ulteriori *segni* di verità tutto ciò che nella primavera del 1945 era stato girato nei luoghi dell'orrore.

Infine, i blocchi 14 e 15, mentre propongono una periodizzazione definitiva (14) non neutra ma fortemente significativa (i 12.000 anni di barbarie), che chiude il nostro modulo e introduce un'assai complessa problematizzazione, quando passano a narrare la fortuna del filmato girato a Bergen Belsen. Qui si apre, chiaramente, la strada ad un lavoro di acquisizione di informazioni nuove, sugli assetti geopolitici del dopoguerra, nonché di nuove concettualizzazioni, che permettono di ritagliare, già sul manuale, un percorso di lettura sul secondo dopoguerra.

Seguendo la metodologia sin qui applicata, il controllo delle informazioni, l'incrocio con altre fonti, anche per questo audiovisivo, è circoscritto a pochi testi essenziali. Ci pare che le testimonianze orali dei tre sopravvissuti Anita, Leon e Hugo (blocchi 1,3,10,13,16) non possano non essere confrontati con "Se questo è un uomo" di Primo Levi. Abbiamo esitato nella scelta di questo testo, perché ritenuto inizialmente fin troppo noto; ma ad una nuova lettura ci è sembrato talmente calzante da costituire quasi una seconda sceneggiatura al filmato di Bernestein.

Anche se il valore di fonte dell'opera di Levi è indiscutibile, abbiamo affiancato ad essa un testo estremamente asciutto e scientificamente documentato, "La mappa dell'inferno" di Gustavo Ottolenghi, che illustra quasi unicamente con dati e cifre, tutti i luoghi di detenzione nazisti in Europa dal 1933 al 1945, un libro che, fra l'altro, è dedicato a Italo Tibaldi un deportato ad *Ebensee*, il luogo descritto nel blocco 7 dell'audiovisivo.

Dal libro di Ottolenghi (pp. 30-31 e 37-41) ricaviamo preziose informazioni sul lavoro dei detenuti e sugli effetti personali e sui "prodotti" che venivano ricavati dal disumano commercio dei corpi, come testimoniato dal blocco di immagini n. 6 (capelli, vestiario, oggetti diversi).

Dalla narrazione del blocco n.10, apprendiamo (acquisizione indiretta di informazioni dalla narrazione) che esisteva una distinzione fra campi di sterminio e campi di lavoro; ce ne dà conto Ottolenghi (p.21), fornendoci anche tutte le cifre conosciute sulle statistiche inerenti questi luoghi dell'orrore. Nei blocchi 10 e 11 dove poi la descrizione della soluzione finale si fa più cruda, nella sua carica di scientifica determinazione, troviamo lo spunto per un incrocio con fonti d'archivio (nella narrazione del filmato viene letto il manuale delle SS). Risulta efficacissimo l'esito del controllo di informazioni operato con Ottolenghi p.38, che dai documenti d'archivio ha ricostruito le gare d'appalto per la costruzione di forni crematori; questa ricerca, a proposito delle capacità complessive dei forni di Auschwitz, fornisce la sbalorditiva cifra di 4756 corpi l'ora, da confrontare con quella fornita nel filmato (blocco 11) che è di 279.000 cremazioni al mese sempre per Aushwitz.

Una nuova acquisizione di informazioni è sollecitata dalle immagini dell'invasione della Russia (blocco 10), in cui vediamo delle esecuzioni sommarie di civili. In effetti è dall'Operazione Barbarossa che ha inizio la "soluzione finale", quando al seguito dell'esercito tedesco di muovono gli *Einsatzgruppen* plotoni di esecuzione che procedono allo sterminio degli ebrei (Mosse, 1985, p.241).

Di seguito si propone una scheda di lavoro che tiene conto del percorso didattico sin qui svolto.

Nella prima parte della tabella inseriremo i dati dell'audiovisivo, titolo, tipologia del documento (servizio giornalistico-documentario, opera cinematografica ad alto contenuto documentario, opera cinematografica ad alto grado di finzione artistica, ecc.); tematizzazione e periodizzazione o datazione.

Nella seconda parte della tabella inseriremo i dati prodotti dall'analisi dell'audiovisivo, innanzitutto scaturiti dalla sua divisione in blocchi narrativi (*numerati* nella prima colonna a sinistra) individuati per la loro omogeneità. Ad ogni blocco numerato verrà data una *tematizzazione* (es. discorso di Hitler; giuramento di fedeltà delle S.A. ecc.); si specificherà quindi la *forma testuale* adottata in quel blocco (es. solo immagini, intervista, immagini con didascalie, immagini con musica, ecc.). Con *operazione storica* individueremo gli operatori della conoscenza storica che adoperiamo in prevalenza nel blocco narrativo in questione (es. tematizzazione, datazione, periodizzazione, problematizzazione, incrocio con altre fonti, ecc.). La *mappa delle conoscenze* serve a raccogliere le informazioni nuove contenute nel blocco, che andremo ad incrociare, in un secondo momento, con altre fonti, laddove tale operazione si riveli possibile (*incrocio con altre fonti*). Segneremo quindi le *concettualizzazioni* presenti nel blocco (es. soluzione finale, eutanasia, eugenetica, propaganda ecc.) e le operazioni di *problematizzazione* scaturite dall'osservazione dell'audiovisivo. Concluderemo il nostro lavoro, qualora se ne presenti l'opportunità, con un operazione di *attualizzazione* delle informazioni (cfr. le osservazioni sui rapporti fra la Germania contemporanea e il suo passato, scaturite dal blocco n. 4 dell'audiovisivo *Superuomini*).



- A. HITLER, *La mia battaglia (Mein Kampf)*, Milano, Bompiani, 1937.
- E. CARR, *Sei lezioni sulla storia*, Torino, Einaudi 1966.
- A. SPEER, *Memorie del Terzo Reich*, Milano, Garzanti, 1969.
- P.LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1971.
- G. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna, Il Mulino 1975.
- F. CHABOD, *Lezioni di metodo storico*, Bari, Laterza, 1978.
- S. WOOLF, *L'epoca della reazione: fascismo e nazismo*, Firenze, Le Monnier, 1979.
- J. LE GOFF, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1979.
- J. TOPOLSKI, *La storiografia contemporanea*, Roma, Editori Riuniti, 1981
- F. BRAUDEL, *Problemi di metodo storico*, Bari, Laterza, 1982.
- G. MOSSE, *Il razzismo in Europa*, Bari, Laterza, 1985.
- AA.VV. , *Incontro con gli storici*, Bari, Laterza, 1986.
- J. AMERY, *Intellettuale ad Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.
- G.E. RUSCONI, *Germania: un passato che non passa*, Torino, Einaudi, 1987.
- P. SICHROVSKY, *Nati colpevoli*, Milano, Longanesi, 1987.
- A. BRUSA, *Il laboratorio storico*, Firenze, La Nuova Italia, 1991.
- G. OTTOLENGHI, *La mappa dell'inferno*, Milano, Sugarco, 1993.
- E. TOULET, *Il cinematografo invenzione del secolo*, Trieste, Electa/Gallimard, 1994
- I. MATTOZZI, *La mediazione didattica in storia*, Faenza, Polaris, 1995.
- S. SPIZZICHINO, *Gli anni rubati*, Comune di Cava de' Tirreni, 1996.
- A. RICCIARDI VON PLATEN, *Il nazismo e l'eutanasia dei malati di mente*, Firenze, Le Lettere, 2000..