



La parola del colpevole. A German Life: il fuori campo della Storia, il controcampo delle immagini

di Luisella Farinotti

ABSTRACT: Il saggio analizza *A German Life*, film intervista all'ultracentenaria Brunhilde Pomsel, segretaria di Goebbels. Più che alla possibilità di accedere al dietro le quinte di uno dei luoghi chiave del potere nazista, il film è interessato alla marginalità di questa figura, esemplare della responsabilità del popolo tedesco nella catastrofe del Novecento. Il suo lungo racconto appare allora come una confessione, messa alla prova da altre testimonianze documentali – i materiali d'archivio, per lo più filmati di propaganda nazista o film educativi degli Alleati – che funzionano come controcampo delle parole del testimone. Se l'immagine apre al fuori campo di una verità a lungo negata, la natura propagandistica dei materiali sembra rafforzare l'ambigua qualità della testimonianza e svelarne l'opacità. Tra visivo e sonoro, tra parola e immagine, si articola il difficile accesso al trauma, la sua inafferrabilità costitutiva e, insieme, emergono le operazioni di disvelamento e nascondimento messe in atto tanto nel racconto quanto nei filmati. Se la struttura a frammenti del testo sembra replicare la natura frammentaria della memoria e la sua verità lacunosa, il contrasto tra visivo e sonoro, tra parola e immagine, viene rafforzato nelle scelte formali: il film rinuncia alla voce fuori campo e si affida a riprese molto ravvicinate, a primi e primissimi piani che non lasciano vie di fuga allo sguardo. *A German Life* si colloca in questa tensione tra oggettività del documento e parzialità dichiarata della visione, rivendicando la propria posizione testimoniale.



ABSTRACT: The essay examines *A German Life*, the interview-documentary of the over a hundred-year-old secretary of Goebbels, Brunhilde Pomsel. Rather than being interested in entering the behind the scenes of the Nazi regime, the film focuses on the marginality of this figure, nonetheless exemplary of the responsibility of German people in the ninetieth century tragedy. Her long account resembles thus a confession, challenged by other documents — the archival materials, mainly Nazi propaganda films, but also educational films made by the Allies — that work as a sort of reverse shot of the witness' story. The images seem to imply the off-screen of a long-denied truth, but the propaganda quality of such materials reinforces the ambiguity of the testimony, thus revealing its opacity. The difficult access to trauma, its fundamental elusiveness is articulated in-between the visual and the aural, in-between words and images. At the same time, the film makes evident the act of revealing and that of hiding in both the archival materials and in the testimony. The fragmentary nature of the film mirrors that of memory, of its incomplete truth, while the contrast between the visual and the aural, sound and images, is strengthened by the film's formal choices: the documentary does not resort to the voice over and mostly uses close-ups or extreme close-ups, without leaving escape to the viewer. *A German Life*, therefore, situates itself in the in-between of the objectivity of a document and the manifest incompleteness of vision, thus reclaiming its testimonial position.

PAROLE CHIAVE: testimonianza; colpa; responsabilità; documento; immagine sospesa

KEY WORDS: witness; guilt; responsibility; document; suspended image

Non ci perdoneranno mai il male che ci hanno fatto
(*Welcome in Vienna*)

I tedeschi, quelli che non conobbero la vergogna che il giusto
prova davanti alla colpa commessa da altri e gli rimorde che esista
(Levi, *La tregua* 3)

PARTIRE DA UN'ASSENZA

A German Life (*Ein deutsches Leben*, Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer e Florian Weigensamer, 2016)¹ – film-confessione su una vita qualunque

¹ Presentato nell'aprile del 2016 a *Visions du Réel*, il prestigioso Festival svizzero dedicato al cinema del reale, il film ha partecipato il mese successivo al *Marché du Film* di Cannes e ha poi proseguito il suo



nella Germania nazista – è molto più che la testimonianza di una colpa collettiva o dell'impossibilità di considerarsi estranei all'orrore che ci circonda; il film è anche una riflessione sul cinema come atto testimoniale e sulla capacità delle immagini di rendere visibile un'assenza, di articolare un vuoto, di mostrare quello che non si vuole vedere. Il film punteggia il lungo racconto della protagonista con immagini d'archivio – sia pellicole della propaganda nazista, sia film educativi americani, realizzati durante il secondo conflitto mondiale – che funzionano come controcampo visivo e confutazione delle parole della testimone, pur condividendone la qualità ambigua e parziale. Se, infatti, il racconto è spesso reticente e chiuso in una miope prospettiva personale, il falso della propaganda o l'intento apertamente educativo dei materiali d'archivio esplicita la tensione tra l'occultare e il rivelare che governa il visibile, quella zona d'ombra che riguarda del resto ogni immagine – il suo disporsi tra trasparenza e opacità, dentro l'enigma del reale – e l'atto stesso del vedere, con la sua inevitabile parzialità.

Il film invita a riflettere sul senso di appartenenza alla Storia, di cui non possiamo mai dirci semplici testimoni, ma anche sul luogo di produzione delle immagini storiche e sulla loro complessa qualità testimoniale.² L'indicibile – l'orrore, il trauma, la perdita di umanità – non può essere trovato o tradotto nelle immagini, ma diviene accessibile *attraverso* le immagini, nel punto di rottura di visione e parola: quello che non riusciamo a dire, quello a cui non riusciamo a dare forma compiuta, ma che la mancanza può illuminare. Proprio questo limite costitutivo delle immagini definisce una nuova "estetica della sospensione" (Farinotti 18-27), in cui determinante è il *fuori campo*: quello che l'immagine non riesce a mostrare, quello che *nell'*immagine spinge *oltre* il dato, verso l'incerto apparire di ciò che sfugge. Il film dichiara una mancanza, senza arrendersi alla sua forza.

La questione non è nuova – anche se trova nuove ragioni nella pretesa di visibilità totale del contemporaneo – ed emerge non a caso a partire dalla inaccessibilità della Shoah, vero "crimine portato al cuore del visibile" (Minuz 128), apertura a un inedito rapporto tra mostrare e significare in cui centrali diventano l'assenza, il vuoto, la distanza.³ Già la Sontag ne individua il carattere costitutivo di "prototipo della

percorso in numerosi Festival, tra cui *Filmfest München*, *Doclisboa 2016*, *Jerusalem Film Festival 33*, *Doc Buenos Aires*, *San Francisco Jewish Film Festival 36*. In Italia è stato presentato in anteprima, nel gennaio 2017, al *Trieste Film Festival*, per essere poi distribuito in sala. Nel 2016 è stato selezionato per la categoria "European Documentary" agli *EuropeanFilmAwards*. A fronte dell'interesse internazionale è significativa la difficoltà di distribuzione in Austria, tra l'altro paese produttore del film (Prager 62). L'anno successivo all'uscita del film è stato pubblicato un volume che riprende l'intervista a Brunhilde Pomsel e, come dichiara il sottotitolo, indaga gli insegnamenti che la sua vicenda consegna al nostro incerto presente: Thore D. Hansen – Brunhilde Pomsel, *Ein Deutsches Leben: Was uns die Geschichte von Gobbels' Sekretärin für die Gegenwart lehrt*, Europa Verlag, Berlin 2017.

² Per rendere chiara la natura propagandistica di molti filmati, ogni inserto è preceduto da un cartello che ne indica, oltre ai dati produttivi, la funzione originaria e l'archivio di provenienza.

³ La Shoah, "un significante senza significato" come dichiara Claude Lanzmann, è il fondamento del discorso sull'irrapresentabile e sui limiti del linguaggio, il centro di una riflessione etica e teorica presto



rivelazione moderna: un'epifania negativa" (*Fotografia* 18), e oggi si ripresenta come più generale pensiero sulle immagini, "vertice estremo di un rapporto tra *vedere, immaginare e sapere*" (Guerra 13), in cui frana la trasparenza illusoria e la volontà di piena evidenza delle immagini contemporanee. È *l'immagine-lacuna* di Didi-Huberman, insieme immagine-traccia e immagine-scomparsa (206), feconda possibilità di *intravedere* che riguarda, ben al di là dell'evento storico specifico, la ricerca stessa sul visibile, sulle forme dello sguardo e del mostrare.⁴ L'immagine mancante, lacunosa, imperfetta, mai definitiva, consapevole dell'impossibilità di risolvere la complessità del reale, è la figura chiave di una nuova interrogazione interessata alle zone d'ombra del visibile, a "perorare la causa dell'invisibile" (Debray 304; Guerra 9-17) come fondamentale educazione al vedere.

Dobbiamo quindi partire da un'assenza per comprendere *A German Life* e il suo tentativo di aprire un varco nella coscienza annodata della Storia e nei suoi nuclei oscuri.

Il saggio analizza la 'messa in figura' del testimone, della testimonianza, del testimoniabile,⁵ in questo film, privilegiando l'ordine formale e la scrittura del trauma, letterale (ri)costruzione di un'immagine.

convertitasi in disputa politica sulle immagini (si pensi solo alla nota polemica tra Gérard Wajcman e Georges Didi-Huberman, alla base di *Immagini malgrado tutto*). A partire dagli anni Novanta, la ricerca storiografica e la produzione artistica sulla Shoah hanno avuto uno slancio enorme; come ben sottolineano Annette Wieviorka e Sylvie Lindeperg, gli studiosi si trovano oggi ad affrontare non solo la storia del genocidio, ma anche quella della sua memoria, divenuta paradigma di ogni trauma storico o crimine di massa (Lindeperg e Wieviorka 177). Si rinvia al loro studio e a quello di Andrea Minuz per l'analisi della centralità della memoria della Shoah nella nostra cultura e nel definire "il discorso sull'indicibile".

Anche Michela Guerra, in uno studio recente, affronta la visibilità della Shoah per riflettere sulle condizioni di possibilità del vedere nella contemporaneità, in cui sembra si sia perduto "il confine dell'invisibile". È dentro la lacuna dello sguardo e del vedere che si può sviluppare, a parere di Guerra, un pensiero fecondo sul visibile. La riflessione sull'immagine della Shoah diventa dunque pensiero sull'immagine in quanto tale.

⁴ Come noto, Didi-Huberman crede nel potere redentivo e di svelamento delle immagini. Perfino rispetto alla Shoah "dove tutte le parole si arrestano e tutte le categorie si dissolvono, là dove tutte le tesi, confutabili o meno che siano, sono interdette, là può sorgere un'immagine" (Didi-Huberman 107).

⁵ La testimonianza filmata o la videotestimonianza è una forma ricorrente nel panorama mediale contemporaneo, al punto da costituire una sorta di genere o canone già ampiamente studiato (Sarkar e Walker; Cigognetti e Gaspari, tra gli altri) e sembra rispondere all'impulso archivistico e all'ossessivo bisogno di *tenere traccia* che segna la nostra epoca. L'atto di memoria del testimone quando si costituisce, come nel caso di *A German Life*, come racconto di vita, può essere considerato una forma particolare del racconto autobiografico, in cui la vicenda soggettiva ha una qualità esemplare, sovraindividuale. Come sottolinea Alice Cati, "la dimensione soggettiva appare intrinsecamente connessa all'appartenenza a una comunità più vasta, frequentemente marchiata dall'esperienza del trauma. In questo senso, il testimone non parla solo per sé, a titolo personale, ma si espone in rappresentanza di un gruppo sociale, etnico, generazionale, familiare" (98). La qualità soggettiva della memoria e della testimonianza ne segna la scarsa affidabilità di "prova", ma apre a una controlettura della Storia, non più consegnata alle sole grandi istituzioni tradizionali (Stato, Chiesa, partiti, classi dominanti...). Il riconoscimento del valore collettivo di



FIGURE A MARGINE

A *German Life* dichiara fin dal titolo l'esemplarità anonima della vita che intende raccontare: non abbiamo infatti a che fare con un criminale, né con una figura eccezionale, ma con un'anziana signora di 103 anni, Brunhilde Pomsel, che ha attraversato buona parte del "secolo colpevole" (Giglioli 21) e delle sue catastrofi da una posizione marginale, ma in un luogo chiave del potere: dal 1933 lavora nel reparto notiziari della radio di Stato, per passare poi al Ministero per la Propaganda, dove diventa la segretaria personale di Joseph Goebbels. La donna è testimone non solo degli anni cruciali del Terzo Reich, ma anche del suo disfacimento: nell'aprile del 1945 è nel bunker in cui si erano rifugiati Hitler e Goebbels con la famiglia, da cui fugge dopo il loro suicidio. Passa poi cinque anni nei campi di prigionia sovietici nella Germania occupata (tra gli altri, a Buchenwald) per essere infine reintegrata, negli anni Cinquanta, nella radio di Stato.⁶ Il suo racconto attraversa gli eventi traumatici della sua esistenza e della Storia tedesca con il distacco consentito dagli anni, ma anche dalla sua incredibile resistenza, di cui proprio l'età è prova. È come se l'approdo oltre il secolo, dopo esperienze così terribili, fosse possibile solo a prezzo di una superficialità che lei stessa si attribuisce come tratto di carattere, unita a un'educazione a rimuovere e ad imputare ad altri le colpe che, altrettanto lucidamente, riconosce nella sua storia, quella di una generazione cresciuta secondo principi di rigida disciplina e di cieco autoritarismo, spinta a schivare le punizioni più che a ribellarsi.⁷

Realizzato da una cooperativa di registi – tre austriaci e un tedesco che sembrano replicare in un'altra forma l'idea di comune e molteplice che indagano nella protagonista – il film sceglie un punto di vista paradossale, una condizione di confine che riguarda tanto il soggetto narrante – una persona qualunque dentro una scena chiave – quanto le scelte formali che privilegiano, come vedremo, una scrittura di contrasti, a partire dalla tensione tra parola e immagini di cui si è già detto.

La decisione di costruire un film su una delle testimoni dirette, per quanto laterali, della macchina organizzativa del Terzo Reich è fondamentale per comprendere l'obiettivo

una memoria personale appartiene a una nuova idea di "fatto sociale" che sfida la tradizione storica (Sorlin 21).

⁶ La Pomsel viene riassunta nel 1952, diventa poi segretaria esecutiva di un dirigente della ARD di Monaco, dove resta fino al pensionamento, nel 1971. Il suo rapido reintegro dice del sommario processo di revisione del passato operato nella Germania di Adenauer, della generale rimozione del nazismo in atto negli anni Cinquanta.

⁷ "Mi ha aiutata essere superficiale e frivola", dichiara nel film. Mentre ricorda un vecchio spasimante che l'aveva portata a un comizio di Göring, commenta: "Ero una donna, la politica non mi interessava". Il racconto della vita come destino, del carattere come ordine immodificabile che definisce le nostre possibilità di azione, è sempre parte del suo discorso e delle sue argomentazioni.



del film, che non è tanto accedere al dietro le quinte del potere nazista,⁸ quanto misurare il grado di coinvolgimento e di responsabilità di un soggetto che non prende parte direttamente alle azioni criminali, ma ne è a conoscenza: la donna è una figura chiave proprio in forza della sua marginalità, per la *partecipazione* a un mondo di cui apparentemente è solo un ingranaggio e un servitore. La sua esibita assenza di protagonismo è del tutto funzionale all'indagine sulla responsabilità dell'uomo comune nei crimini di un regime che ha coinvolto un intero popolo, nelle cui azioni, omissioni, cecità o reticenze, misuriamo l'impegno etico cui ogni coscienza è chiamata. Tornano questioni come la colpa morale, il dovere dell'azione di fronte all'ingiustizia, la responsabilità politica e civile di ognuno, che dominano il dibattito filosofico del secondo dopoguerra, a partire dagli interventi fondamentali di Karl Jaspers e Hannah Arendt, validi ben al di là della situazione storica che li ha motivati. In particolare, per entrambi i filosofi la dimensione della responsabilità e della colpa diviene centrale rispetto a un'azione criminale come un genocidio, non risolvibile nell'individuazione dei soggetti imputabili di fronte a una corte di giustizia: la "colpa metafisica" di cui scrive Jaspers (28) chiama in causa la corresponsabilità ineludibile rispetto alle ingiustizie cui *assistiamo*,⁹ così come il concetto di "banalità del male" (Arendt) – uno dei più potenti ossimori dell'orrore del XX secolo – dichiara non solo il volto qualunque della ferocia, ma l'impossibilità di separare l'azione e la morale, investendo l'agire, anche nella forma dell'azione mancata, di un preciso valore etico-sociale. In questa prospettiva non esiste scissione tra sfera pubblica e sfera privata: ogni esistenza si radica in una dimensione plurale e si costituisce e rivela nella relazione con l'altro. La "condizione umana della pluralità" (Arendt, *Activa* 42) è la premessa su cui si costituisce l'individuo come soggetto politico, capace di una cittadinanza attiva, di rivendicare diritti e doveri, riconoscendo all'essere-con il principio della propria umanità. La capacità di coscienza dell'individuo – che Jaspers definisce nella forma spirituale dei "rimproveri dell'anima" (31) – è il fondamento dell'umano, tanto quanto l'assunzione responsabile del proprio agire – che è sempre relazione con l'altro – fonda la civiltà dell'umano.

⁸ Contrariamente a un altro film dedicato a una delle segretarie di Hitler, *Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin* (*Blind Spot: Hitler's Secretary*, A. Heller, O. Schmiderer, 2002) in cui la donna è presentata come un'innocua vecchietta, che racconta i retroscena del potere.

⁹ La matrice esistenziale della filosofia di Jaspers è particolarmente evidente nella sua riflessione sulla colpa. Come noto, la moglie di Jaspers era ebrea e la prudenza con cui il filosofo condusse la sua opposizione al regime nazista fu per lui segno di una debolezza morale che scontò come "un'umiliazione metafisica", come ricorda Hans Saner, suo assistente all'Università di Basilea (Jaspers si trasferì in Svizzera nel 1948, abbandonando la Germania in cui non vedeva alcuna svolta politica e morale rispetto al passato nazista). Nello scritto in cui ricostruisce la figura del maestro, Saner ne riporta una dichiarazione emblematica rispetto alla responsabilità dei sopravvissuti, che ben chiarisce il senso della "colpa metafisica": "Noi sopravvissuti non abbiamo cercato la morte. Quando i nostri amici ebrei erano portati via, non siamo scesi in strada, non abbiamo gridato finché fossimo eliminati anche noi. Abbiamo preferito restare in vita, con il motivo debole seppure esatto che la nostra morte non sarebbe potuta servire a nulla. Che viviamo è la nostra colpa. Di fronte a Dio conosciamo la nostra profonda umiliazione" (109).



La colpa è un concetto chiave per l'Occidente e per l'idea di giustizia che ha perseguito nel Novecento, ed è anche l'ordine – la scena, l'azione o il 'meccanismo' – attraverso cui si è compresa l'esperienza tragica delle guerre, dell'Olocausto, dei genocidi, dell'imperialismo coloniale. La colpa non è quindi la condanna del giudizio, ma una responsabilità inemendabile, politica e morale, che segna profondamente le coscienze. Proprio questo farsi carico responsabilmente delle proprie azioni è in causa per la Pomsel, testimone, a distanza di anni, di un male che si ostina a non riconoscere in sé stessa, rivendicando il diritto di trarre benefici, lavorativi e personali, dalla collaborazione con un regime fondato sulla violenza.¹⁰

La Pomsel non è un'attivista, il suo legame con il regime nazista non è ideologico, il suo racconto è quello di una testimone presente ai fatti, molto vicina all'apparato di potere, ma che non si ritiene responsabile delle colpe e dei crimini cui ha assistito; "Ho lavorato per lui, non con lui", dichiara in una delle prime battute del film, riferendosi a Goebbels. Proprio la sua indifferenza ideologica rende ancor più pesante la sua responsabilità morale, come ben evidenzia uno dei registi, Weigensamer:

she joined the party, but she was not a Nazi. If she had really been a Nazi, then I think her story would not have been interesting. That's the interesting point of the story: she didn't care. And that is enough to have become very guilty (Prager 65).

Il film non è interessato a condannare questa donna egoista e indifferente, ma a riflettere su una condizione generale di annichilimento morale, sullo scivolamento inavvertito verso la compromissione, l'autoindulgenza, la comune tolleranza dell'orrore, che la sua storia ben rappresenta. Brunhilde Pomsel è un essere umano in una scena di catastrofe, colpevole della volontà di non vedere, di continuare a vivere come se niente fosse e, a distanza di anni, di non provare vergogna per quel che è successo, di cui non può più negare l'evidenza. La sua è una figura in ombra, come dichiara l'incipit del film.

UNA SCRITTURA DI CONTRASTI

Il film si apre con un prologo muto: su uno sfondo nero appare in primissimo piano il profilo di un volto, solcato da rughe profonde (Fig. 1); le inquadrature successive, estremamente ravvicinate, ne isolano gli occhi e poi la bocca (Fig. 2-3). Sono immagini sospese, immerse nell'oscurità, mosse da piccole vibrazioni – il roteare di una pupilla, la lingua che appare furtiva tra le labbra – e da improvvisi rumori prodotti dal corpo, anche

¹⁰ È quanto dichiara nelle prime parole che ascoltiamo nel film, subito dopo il prologo muto e prima dei titoli di testa, e che hanno quindi una funzione di esergo: "È giusto, è egoista cercare di trarre beneficio per sé nei posti che ci sono stati assegnati, anche se si sa che danneggeremo qualcuno? Non ci si pensa nemmeno". Proprio l'indifferenza e la miopia della donna, così comune, sono i segni del vuoto morale che legittima, in ogni tempo, la violenza.



questi collocati in un primo piano sonoro iperrealistico, tanto da apparire innaturale. Se il suono sorge inatteso e pungente nel silenzio che caratterizza questa sequenza inaugurale, l'immagine, a causa dell'estrema vicinanza, appare fuori scala, costringendoci a guardare con attenzione. Anche l'oscurità dominante contribuisce a costruire un regime visivo segnato dal contrasto tra opacità ed evidenza, annuncio della verità lacunosa della testimonianza.



Fig. 1. Still da *A German Life*

La cecità dell'immagine è il primo segno di qualcosa di incoglibile che, letteralmente, resta oscuro. Lo schermo nero – che torna più volte nel film – è anche "assenza di immagine" (Burch 60) e ha valore strutturale più che di segno di interpunzione, con una evidenza espressiva che agisce come radicale discontinuità o come "principio d'ordine e messa in immagine" (Frasca 245), come fondo – uno spazio buio e vuoto – da cui qualcosa emerge e si rende visibile.¹¹ Proprio la figura che intravediamo apre un varco nella radicale alterità del buio, quel vuoto che non possiamo penetrare e che cogliamo innanzitutto come assenza.

Del resto, il buio sembra favorire il flusso di coscienza, il riemergere di ricordi profondi e rimossi, configurandosi come una sorta di fuori campo interiore.¹²

Il viso immerso nell'ombra si compone via via attraverso i singoli dettagli, che appaiono come i tasselli di un mosaico. Questa visione a frammenti, in cui il volto è come defigurato in un'astrazione materica, è ulteriormente spezzata dall'inserimento di due cartelli con sommarie indicazioni biografiche e poi dall'introduzione dei titoli di testa,

¹¹ Anche Didi-Huberman, analizzando le quattro fotografie realizzate ad Auschwitz nel 1944 dal *Sonderkommando*, individua nella massa nera che circonda la visione dei cadaveri e delle fosse "un segno visivo prezioso [...] che ci restituisce la situazione stessa, lo spazio di possibilità, la condizione di esistenza delle fotografie" (Didi-Huberman 57).

¹² Si consideri che la Pomsel concede per la prima volta la sua testimonianza e, come dichiara uno dei registi "She changed a lot during these interviews. She hadn't expected it to be so emotional for herself, and she said that if she had known it was going to be so exhausting and emotional, she wouldn't have agreed to do it. But she had said "yes," so she finished it. She had, obviously, a sense of duty" (Prager 64).



sempre su sfondo nero. La vita di Brunhilde Pomsel è risolta nella data di nascita – l'11 gennaio 1911, a Berlino – e nelle tappe di un'esistenza cadenzata dal lavoro: l'apprendistato in un negozio di abbigliamento, poi l'impiego presso l'avvocato Goldberg e, contemporaneamente, presso un nazista della prima ora che le detta le sue memorie della Grande Guerra. Nel 1933, il passaggio alla radio e, nel 1942, al Ministero della Propaganda, come segretaria di Goebbels.



Fig. 2. Still da *A German Life*



Fig. 3. Still da *A German Life*

Le immagini, in un bianco e nero molto contrastato, esaltano la trama della pelle, resa ancor più evidente dalle inquadrature ravvicinate, dalla fotografia iperrealistica che mostra il volto come un paesaggio pieno di depressioni, segnato da solchi profondi, crepe, tagli. È il volto del tempo, un reperto fossile e insieme l'immagine vivente della Storia, tanto astratta quanto incarnata in un corpo e nella sua vicenda umana. "Brunhilde Pomsel è presentata e rappresentata come una geografia e, allo stesso tempo, come un monumento alla memoria sempre più lontana, friabile e scavata dal tempo della più grande tragedia del Novecento" (Scomazzon 219).

Il contrasto tra la singolarità del volto e l'astrazione definita dalla scrittura delle immagini si rafforza nella tensione tra vicinanza e distanza, che riguarda non solo l'ordine dei piani – il primissimo piano che ci colloca così a ridosso da disindividuare il soggetto –, ma anche la prossimità psichica costruita dalle riprese. Non c'è empatia, ma concentrazione: non possiamo sfuggire all'immagine e, insieme, siamo disturbati dalla



visione che le prime inquadrature ci consegnano, dalla qualità tattile di una superficie rugosa che ricorda la pelle di un rettile (Fig. 4). La prossimità visiva produce un distanziamento emotivo: l'immagine 'ci tocca' e insieme ci respinge.



Fig. 4. *Still da A German Life*

Se questo regime di opposti e di tensioni feconde traduce l'enigma di un orrore indicibile – una manifestazione eccessiva e, per questo, accecante – il contrasto tra astrazione e individuazione, consegnato al volto, riconduce la vicenda umana di Brunhilde Pomsel a una più ampia condizione di corresponsabilità che riguarda non solo il popolo tedesco rispetto ai crimini nazisti, ma ogni uomo "indifferente e miope"¹³ alle ingiustizie cui assiste, in ogni tempo. Un principio universale, che richiede però un riconoscimento individuale, perché – come dichiara la Arendt – "Quando si è tutti colpevoli, in fin dei conti nessuno lo è. La colpa, a differenza della responsabilità, ci singolarizza: è qualcosa di strettamente personale" (*Responsabilità* 171).¹⁴

È proprio qui, tra l'immagine dominata dal nero profondo e la visione del volto in primo piano – la figura fondamentale dell'individuazione – che si colloca una lacuna: la spinta a mostrarsi, a non fuggire nell'ombra: il volto cerca di fare leva sulla cecità dell'immagine, ma risulta a sua volta accecante.

¹³ Così la Pomsel, in una delle prime dichiarazioni nel film, definisce sé stessa e il popolo tedesco durante il nazismo. L'affermazione è piena di autoindulgenza e considera la propria codardia come il risultato inevitabile delle circostanze storiche, della brutalità della repressione tanto quanto dell'educazione ad obbedire e a cercare di salvarsi, più che a prendersi cura degli altri e a compiere gesti di solidarietà umana. La donna è consapevole del proprio opportunismo e dell'ottusità generale di un popolo pronto a conformarsi senza problemi all'ordine di un regime spietato e criminale ("eravamo un branco di ottusi", dichiara), ma non li considera una colpa, né vede il merito degli atti di coraggiosa opposizione al regime, che giudica inutili e votati allo scacco, come dichiara nella ricostruzione della vicenda della Rosa Bianca e del collettivo di studenti dissidenti dell'Università di Monaco, con a capo i fratelli Scholl.

¹⁴ La Pomsel, alla fine dell'intervista, ribadisce la sua innocenza rifiutando di addossarsi una colpa, se non a costo di considerare tutti i tedeschi colpevoli, in un gesto di sostanziale autoassoluzione. "No, non mi considero colpevole. A meno che non si condanni l'intera popolazione tedesca per aver fondamentalmente permesso che il governo prendesse il controllo. Fummo tutti colpevoli. Me compresa".



Nell'incipit del film e nei suoi ordini formali troviamo la logica che governa *A German Life* e la sua scelta di posizione. Non a caso diverse analisi si concentrano su queste prime inquadrature silenziose, così in contrasto con le parole della propaganda; sul valore simbolico del bianco e nero; sulla rappresentazione del volto, decrepito e monumentale, questa superficie evidente con iscritti i segni e il senso del tempo (Prager, Scomazzon).

Il film ci chiede di avvicinarci alla Storia e ai suoi nuclei oscuri nella doppia forma del racconto e dell'immagine. Uscire dall'ombra, disseppellire il passato, è il gesto che accomuna l'atto di memoria e il recupero dei materiali d'archivio, le due forme testimoniali su cui si articola *A German Life*.

PRENDERE POSIZIONE

Il faccia a faccia costruito dal film funziona come immagine-specchio di una comune condizione umana, ma dichiara anche una *scelta di posizione* rispetto al testimone e al suo racconto: la parzialità esibita del punto di vista non lascia vie di fuga allo sguardo e rivendica un atteggiamento che non è di semplice osservazione. Misuriamo la costrittività della macchina, la forza di controllo del suo sguardo, per certi versi il soggetto è come prigioniero dentro l'immagine (Steimatsky 151).

A German Life non si limita a raccogliere la testimonianza della donna, ma costruisce una ricerca sulla memoria, sul documento e sulla prova testimoniale, a partire dai materiali d'archivio che contrappone alle parole della Pomsel. Proprio i filmati – provenienti per lo più dall'*Holocaust Memorial Museum* di Washington e dallo *Steven Spielberg Film and Video Archive*¹⁵ – funzionano come contraddittorio al suo racconto, che procede in modo apparentemente spontaneo, non sollecitato da un interlocutore. L'assenza di una voce fuori campo, di commento o di interrogazione, consegna al montaggio delle diverse forme testimoniali e alla scrittura filmica la *visione* proposta dal film, la sua capacità non solo di indagare le fonti documentali e la loro credibilità, ma di tenere fede a un impegno testimoniale, al *dovere di prendere posizione* che il film rivendica innanzitutto per sé stesso. Peraltro, l'assenza di una situazione di dialogo, definita anche solo da una voce fuori campo, ribadisce la chiusura della donna su sé

¹⁵ La scelta dei materiali d'archivio è particolarmente significativa: delle oltre 800 ore di filmati visionati, restano nel film 21 brevi sequenze, di pochi minuti ognuna. Si tratta di materiali eterogenei, provenienti da archivi molto diversi, tutti realizzati tra l'inizio degli anni Trenta e il 1945: ci sono film amatoriali, cinegiornali e newsreel, la documentazione della liberazione dei campi o film americani destinati alla rieducazione del popolo tedesco; film di propaganda tedeschi e sovietici. Come ricorda Weigensamer, l'originalità del materiale è stato il primo criterio seguito nella selezione: i film non dovevano essere stati tagliati o rimontati successivamente, condizione ormai comune alla maggior parte dei documenti visivi del periodo, riutilizzati e inseriti in una gran quantità di documentari o programmi televisivi (Prager 59-60).



stessa, la sua incapacità di guardare oltre la propria vicenda personale: non c'è reciprocità di sguardi. La dimensione comunicativa, implicita all'atto testimoniale, chiama in causa lo spettatore consegnandogli, come dichiara Weigensamer, non già *la verità* di una vita, ma il modo in cui la donna l'ha ricostruita per poterci convivere (Prager 64).

Il testo è un corpo a frammenti, spezzato da frequenti sospensioni in nero, da ventuno inserti visivi e da due registrazioni sonore cui si aggiungono sette cartelli, sempre su sfondo nero, con alcune citazioni dai diari di Goebbels. Anche i reperti sonori – due discorsi radiofonici – riguardano Goebbels, che nel film appare solo in un filmato dell'Istituto Luce – girato nel 1940 alla Mostra del Cinema di Venezia – ed è lasciato fuori campo per non rubare la scena alla donna, vera protagonista del film. I documenti confermano la doppiezza di Goebbels, che la Pomsel descrive come “un attore fenomenale”, un uomo elegante e civile capace di trasformarsi in un folle “nano delirante”, quando arringa la folla nel famoso discorso sulla guerra totale, tenuto allo *Sportpalast* di Berlino il 18 febbraio del 1943. La donna racconta solo vicende o esperienze a cui ha partecipato, è una testimone presente ai fatti, attendibile ed efficace nel ricostruirli, ma insieme incapace di staccarsi dal suo punto di vista, dalla sua esperienza personale. Anche a distanza di anni non riesce a pensarsi nella Storia, in una dimensione che ci appartiene anche quando non sembra riguardarci: non vede il quadro generale, non pensa, ad esempio, alla condizione e al destino degli ebrei, ma alla sua amica Eva Löwenthal, della cui improvvisa sparizione sospetta, senza però immaginarne – così dichiara – la tragica fine. Proprio il ricordo dell'amica è per la Pomsel la prova della sua mancata adesione all'ideologia nazista, ma l'amicizia non è energia sufficiente a muoverla all'azione di difesa, anche solo alla ricerca, quando la giovane scompare. La passiva accettazione di un ordine percepito come inevitabile, il suo rifiuto di analizzare cosa stia succedendo – pur essendo al centro di un luogo del potere e a stretto contatto con uno dei capi del partito nazista –, il suo concentrarsi esclusivamente su sé stessa, sono i segni di una cecità più vasta, in cui si è rinchiuso un intero popolo. È in questo smarrimento della coscienza, nel senso opprimente della vanità della giustizia e di un'azione solidale, perché – come dichiara la donna – la morte cancella tutto, i crimini come le gesta eroiche, che misuriamo un pericolo che ci riguarda.

La mole di documenti visivi rompe la linearità del racconto della donna che procede in ordine cronologico dall'infanzia al lungo dopoguerra. È il romanzo di formazione di una giovane tedesca educata all'obbedienza e al mentire, in un sistema che spinge a salvarsi, a pensare a sé stessi, a non occuparsi di politica. Peraltro, la Pomsel cresce nella Berlino dominata dalla lotta politica, come testimonia un filmato sovietico – collocato subito dopo i ricordi della sua giovinezza – sulla campagna elettorale, a Postdam e nella capitale, del 1928-30, in cui si alternano bambini con il pugno chiuso o che sventolano bandiere con la croce uncinata a schiere ordinate di giovani hitleriani o a comizi affollati del partito comunista. Il destino di indifferenza morale che la donna considera l'inevitabile risultato di un'educazione e delle circostanze storiche, non



appare affatto come un tracciato obbligato. Anche le sue dichiarazioni successive sull'impossibilità di opporsi senza mettere a rischio la vita, sulla vanità di ogni resistenza, sono contraddette da un filmato polacco, *Tales of a City*, realizzato tra il 1939 e il 1944, che mostra gli sforzi della resistenza, le azioni di sabotaggio, la stampa dei volantini, le scritte sui muri a sollecitare la rivolta, a dichiarare la propria opposizione.

È certo significativo che nel film i materiali visivi siano inseriti solo come controcampo alle parole della donna e siano tutti documenti originali, risalenti agli anni del nazismo, che il film assume nella loro integrità di 'prova', non certo di fatti – si tratta, lo ricordiamo, perlopiù di filmati di propaganda – ma di posizioni, di prospettive ideologiche e di sguardo. Non ci sono immagini, fotografie o documenti privati della vita della Pomsel, anche solo come illustrazione della sua giovinezza o conferma del suo racconto. Il passato che lei ci consegna è sempre legato al presente dell'atto del ricordo e al suo corpo, reperto e traccia fisica del tempo, mentre il materiale d'archivio ci restituisce una traccia testimoniale del passato, che riusciamo però a interpretare solo grazie alla distanza, al presente. Non si tratta infatti di un repertorio illustrativo, di immediata decifrazione: le immagini ci restituiscono una *visione*, la forma di uno sguardo più che la realtà di un accadimento, il modo in cui il passato ha guardato e dato forma al mondo. E se "l'immagine fotografica non è mai solo il trasparente resoconto di un evento" anche "le intenzioni del fotografo non determinano il significato della fotografia, che avrà vita propria" (Sontag, *Dolore* 40), in un continuo processo di riconfigurazione che ci restituisce il complesso statuto epistemologico delle immagini analogiche, tanto più in causa nei suoi rapporti con la verità e con la storia.

Il clima ideologico di quegli anni ci appare, a distanza di tempo, pienamente leggibile proprio nelle azioni di mascheramento del reale messe in atto dalla propaganda. Non a caso uno dei primi documenti d'archivio presenti in *A German Life* – un film di propaganda girato in Austria nel 1938 che mostra una folla esultante di donne e bambini con le braccia tese nel saluto fascista, accalcati a bordo strada per il passaggio dei tedeschi, accolti 'come fratelli' – è stato utilizzato come prova al processo di Norimberga nel 1947, come ci ricorda un cartello introduttivo: sono le stesse documentazioni visive prodotte dai nazisti a inchiodarli, ribaltandone il significato 'evidente'.

Il film sembra assegnare qualità probante all'interazione tra i diversi documenti, come se ci fosse una messa alla prova reciproca delle diverse testimonianze; interroga le immagini tanto quanto le parole del testimone, cercando i *fantasmi* del passato imprigionati nell'inquadratura, imponendo uno spostamento di sguardo, una nuova visione definita dal montaggio e garantita dalla nostra consapevolezza storica.¹⁶ Soprattutto i film educativi americani si offrono come controlettura dei film della

¹⁶ In questo gesto di recupero del passato individuiamo qualcosa che appartiene profondamente al contemporaneo e alle sue dinamiche di riscrittura, ma anche di contaminazione tra esperienze, tempi, modi dello sguardo che si collocano in fasi diverse della storia delle immagini.



propaganda nazista, riconfigurandone il significato: così una sequenza di un film tedesco del 1941-42, mai distribuito, *Attenzione! missione segreta*, sugli "studi razziali nel ghetto di Varsavia" – come recita il cartello introduttivo –, trova il suo controcampo in un film educativo dell'esercito americano – *Don't be a Sucker*, del 1945 – in cui un professore tiene una lezione sulla teoria della razza. Il film nazista mostra il volto in primo piano, di fronte e di profilo, di diversi ebrei, accostati come in un inventario o in una schedatura poliziesca con la pretesa di rivelare i caratteri di una razza inferiore a partire dall'evidenza somatica, usata come indizio e come prova; nel film americano, invece, il professore spiega l'inesistenza della razza ariana mostrando le fotografie dei capi nazisti, privi di quei caratteri fisici che dovrebbero certificarne la supremazia razziale. Anche qui l'immagine (e il corpo) ha una funzione di prova, ma non consegna la verità del soggetto all'apparenza.

Questa contrapposizione nella lettura del volto e dell'immagine è significativa non solo per comprendere il folle fondamento 'scientifico' del razzismo nazista, con cui promuoveva lo sterminio, ma per riflettere sul volto come immagine evidente del soggetto e della sua identità riconoscibile. Anche *A German Life* pone il volto del testimone al centro dell'inquadratura, in una tensione più volte rimarcata tra l'inafferrabilità del soggetto e la sua evidenza. Proprio in questo confine tra rivelazione e nascondimento, riconoscimento e indecifrabilità si colloca il volto di Brunhilde Pomsel, una figura in cui sembra condensarsi l'enigma di un'esistenza, più che il suo riconoscimento. A questa fiducia nella possibilità del cinema di cogliere la complessità dell'umano a partire dalla complessità ontologica del volto si oppone il 'dar figura' della macchina della propaganda, che attua un letterale mascheramento dell'umano e delle sue qualità.

L'articolazione a frammenti e contrasti del film marca passaggi logici e contraddizioni, crea un'opposizione feconda tra i documenti, rompe l'adesione alla narrazione e introduce verità lasciate fuori campo dal racconto. Il materiale visivo supplisce, corregge, chiarisce o complica le parole della donna, funzionando da contrappunto alla sua testimonianza e replicando, nella struttura spezzata, la natura frammentaria dei ricordi.

A German Life contrappone la ricostruzione affidata alla memoria del testimone che, in assenza di domande, appare più simile a una confessione¹⁷ che a un'intervista, e i filmati della propaganda che, a distanza di anni, smascherano l'ideologia di cui sono espressione, rivelando quello che volevano occultare. Come nel film già citato *Attenzione! missione segreta*, di cui vediamo un'altra sequenza che mostra il ghetto di

¹⁷ Utilizziamo qui il termine "confessione" nel suo significato di memoria autobiografica, pur mantenendo sullo sfondo il richiamo all'ammissione di una colpa che si lega alla confessione nella pratica religiosa o giuridica. L'intervista integrale dura trenta ore, ed è stata realizzata in due settimane, registrando due ore la mattina e due il pomeriggio. La Pomsel non era a conoscenza delle domande prima delle riprese. L'intervista integrale è stata depositata presso lo United States Holocaust Memorial Museum, ed è ora parte dell'archivio delle testimonianze sul nazismo.



Varsavia, le sepolture in fosse comuni di decine di cadaveri, corpi nudi abbandonati per strada o accatastati sui carri, trascinati con indifferenza brutale da alcuni membri della comunità. Il film presenta queste immagini agghiaccianti come se fossero le naturali condizioni di vita di una razza inferiore e incivile, che si rivela nei riti disumani di congedo dei morti. L'indifferenza dei passanti di fronte ai cadaveri depositati davanti ai portoni o riversi per strada, dovrebbe confermare che si tratta di una scena di vita quotidiana nel ghetto, ma appare oggi come la più evidente manifestazione della volontà di non vedere del popolo tedesco, di una cecità intenzionale e consapevole.¹⁸

La sequenza apre al fuori campo assoluto dell'Olocausto, allo sterminio degli ebrei di cui la Pomsel nega ostinatamente di aver saputo.¹⁹ Subito dopo la realizzazione di questo film di propaganda iniziano le deportazioni di massa dal ghetto di Varsavia nell'operazione *Grossaktion Warschau* che prevedeva la completa liquidazione delle prove della prigionia. Le immagini ci restituiscono qualcosa di più della rappresentazione dello sterminio, ne sono il ricordo e l'attesa (Fig. 5). La testimonianza di una catastrofe a venire già compiuta.

¹⁸ Questo segmento del filmato d'archivio sembra parte di un altro film di propaganda, incompiuto, etichettato come *Das Ghetto* (Il ghetto), composto da otto rulli, rinvenuti nel 1954, senza traccia sonora né crediti iniziali o finali, nel *Filmmuseum* di Postdam. Il film, realizzato nel ghetto di Varsavia nel 1942 da una troupe di militari tedeschi, ha un chiaro intento propagandistico di falsificazione della realtà di vita della comunità ebraica, screditata soprattutto mostrando l'ignominia della condotta di un popolo indifferente alla sorte dei propri confratelli. Nel 1998 vengono rinvenuti altri rulli dello stesso film in una base militare americana. La similarità delle situazioni e delle scene rende possibile che *Attenzione! Missione segreta* sia parte dello stesso film di propaganda. La regista israeliana Yael Hersonski ha realizzato un film che ricontestualizza e reinterpreta *Das Ghetto*: è *A Film Unfinished* (2010), "un'operazione archeologica che [...] fa in modo che la storia riveli quello che non era stata in grado di dire" (Antichi 165). Per una ricostruzione della vicenda di *Das Ghetto*, sul suo ritrovamento e sulla sua interpretazione, si rinvia ad Antichi (163-167).

¹⁹ È probabile che solo perché sollecitata la Pomsel abbia dovuto affrontare questioni cruciali, come lo sterminio degli ebrei o la possibilità di opporsi o di non collaborare con il regime, ma le sue affermazioni appaiono oneste e credibili. Del resto, acconsentire alle riprese significa *accordare la testimonianza*, un impegno cui la Pomsel tiene fede nonostante la fatica del ricordare, come se la promessa iniziale non potesse essere tradita. Anche qui riconosciamo un'educazione: il senso del dovere la obbliga a portare a termine l'impresa, come se non si potesse tornare sui propri passi. Un atteggiamento che segna il lungo racconto di una vita a contatto con la catastrofe, confortata dalla volontà di non sapere e dall'incrollabile sicurezza che non poteva esserci alcuna ribellione a un sistema pronto a punirti: la paura, il senso di un'inevitabilità e insieme l'ordine opportunistico del pensare a salvarsi, incuranti della condizione degli altri. Come dichiara uno dei registi: "Non cerca di far sembrare le cose migliori di quanto fossero e non finge di avere falsi rimorsi, come spesso accade ai superstiti di quell'epoca. Sanno che è questo quello che ci si aspetta da loro. Brunhilde Pomsel è stata sempre autentica" (booklet DVD).



Fig. 5. Still da *A German Life*

LA MEMORIA IN AZIONE

A German Life si chiude con un film educativo americano del 1945, *Germany Awake!*, che mostra la popolazione civile tedesca costretta dall'esercito alleato a entrare nei campi di concentramento, a vedere le catoste dei cadaveri, gli scheletri umani ammassati sui vagoni, per convincersi "della mostruosità delle azioni naziste" e per "ricordare per sempre le atrocità compiute", come proclama la voce fuori campo che accompagna e commenta le immagini. Alla cecità e al silenzio dei tedeschi, per questo complici dei crimini che ora sono costretti a riconoscere, il film oppone un'azione di risveglio e di testimonianza: i civili sono obbligati a seppellire i corpi degli ebrei e a portarli in processione in un rito funebre necessario ai vivi prima ancora che al doveroso congedo dei morti. I cadaveri, il *resto* non occultabile, sopravvissuto all'opera di annientamento nazista, impongono un'azione che è insieme di svelamento e di memoria. Il corteo funebre, con la lunga processione di bare scoperte, mostrato dal film (Fig. 6-7) ricorda l'analogo rincorrersi di carri carichi di corpi nudi, accatastati senza riguardo, come carne da macello, mostrati nel film di propaganda girato nel ghetto di Varsavia, ma qui la *via crucis* ha una funzione salvifica. La voce fuori campo intima al risveglio le coscienze smarrite dei tedeschi, li sollecita a guardare, li costringe a vedere quello che a lungo si sono ostinati a rimuovere, impone il ricordo e il dovere della memoria, l'assunzione della colpa come atto fondamentale per ricomporre una civiltà dell'umano.

Riecheggiano in queste immagini le visioni di molti altri filmati girati nei campi durante la Liberazione; sono immagini scioccanti che ci restituiscono una realtà inoppugnabile e insieme accecante, non afferrabile attraverso la sola visione. Non a caso i civili tedeschi "indifferenti e ciechi" presenti nel film sono costretti a un'azione – l'atto di sepoltura – che non è solo un gesto di riparazione ma un'esperienza di avvicinamento alla morte e alla sua concretezza sempre singolare, paradossalmente occultata o resa astratta dai grandi, incredibili numeri dello sterminio.

Eppure, se l'incontro con l'orrore reale è paralizzante, come ci suggerisce Didi-Huberman citando Kracauer, l'immagine dell'orrore "può salvare il reale dalla sua cappa



di invisibilità” e fornirci “un *coraggio di conoscere*: è il coraggio di ‘incorporare nella nostra memoria’ un sapere che, una volta riconosciuto, elimina quel tabù che l’orrore, sempre paralizzante, seguita a far pesare sulla nostra intelligenza della storia” (Didi-Huberman 221). *A German Life* assume questo coraggio della memoria, non rinuncia al dovere della testimonianza e alla ricerca di un senso della storia, cercata attraverso la riscrittura delle immagini, nella loro ambigua qualità testimoniale. Si tratta di un gesto che è insieme azione politica e dono: un lascito che ci spinge a riconoscere qualcosa che ci ri-guarda.



Fig. 6. Still da *A German Life*



Fig. 7. Still da *A German Life*

BIBLIOGRAFIA

A German Life. Diretto da Christian Krönes, Olaf S. Müller, Roland Schrotthofer e Florian Weigensamer. Blackbox Film & Medienproduktion GmbH, 2016.

Antichi, Samuel. *The Black Hole of Meaning. Rimettere in scena il trauma nel cinema documentario contemporaneo*. Bulzoni, 2020.

Arendt, Hannah. *La banalità del male*. Feltrinelli, 1995.

---. *Responsabilità e giudizio*. Einaudi, 2010.

---. *Vita activa*. Bompiani, 2017.



Belting, Hans. *Antropologia delle immagini*. Carocci, 2011.

---. *Facce. Una storia del volto*. Carocci, 2014.

Burch, Noël. *Prassi del cinema*. Pratiche, 1980.

Cati, Alice. *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*. Mimesis, 2013.

Cigognetti, Luisa e Gisella Gaspari. "Testimoni sullo schermo. Tipologie di interviste al cinema e in televisione." *Che storia siamo noi? Le interviste e i racconti personali al cinema e in televisione*, a cura di Luisa Cigognetti, et al. Marsilio, 2008, pp. 143-156.

Debray, Régis. *Vita e morte dell'immagine. Uno storia dello sguardo in Occidente*. Editrice il Castoro, 1999.

Didi-Huberman, Georges. *Immagini malgrado tutto*. Raffaello Cortina Editore, 2005.

Ebbrecht-Hartmann, Tobias. "Preserving Memory or Fabricating the Past? How Films Constitute Cinematic Archives of the Holocaust." *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n. 24, 2015, pp. 33-47.

Farinotti, Luisella. "Suspended Evidence: Rethinking the Photographic." *Cinéma et Cie. International Film Studies Journal*, n. 25, 2015, pp. 9-27.

Frasca, Gabriele. *La lettera che muore: la letteratura nel reticolo mediale*. Meltemi, 2005.

Giglioli, Daniele. *Critica della vittima*. Nottetempo, 2014.

Grespi, Barbara. "Lasting Remains: The Anesthetizing Gaze in German Postwar Cinema and Photography." *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, n. 24, 2015, pp. 17-32.

Guerra, Michele. *Il limite dello sguardo. Oltre i confini delle immagini*. Raffaello Cortina Editore, 2020.

Guerin, Frances e Roger Hallas, a cura di. *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. Wallflower, 2007.

Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narratives and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.

Jaspers, Karl. *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*. Raffaello Cortina Editore, 1996.

Levi, Primo. *I sommersi e i salvati*. Einaudi, 1986.

---. *La tregua*. Einaudi, 1989.

Lindeperg, Sylvie e Annette Wieviorka. *Univers concentrationnaire et genocide. Voir, savoir, comprendre*. Mille et une nuit, 2008.

Minuz, Andrea. *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*. Bulzoni Editore, 2010.

Prager, Brad, a cura di. "Nexus Forum: A German Life." *Nexus: Essays in German Jewish Studies*, n. 4, 2018, pp. 53-88.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la storia, l'oblio*. Raffaello Cortina Editore, 2003.



---. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*. Il Mulino, 2004.

Saner, Hans. "Karl Jaspers. Dell'ampiezza della ragione e dell'attendibilità dell'agire." *Filosofi del Novecento*, a cura di Eckhard Nordhofen, Einaudi, 1988, pp. 101-119.

Sarkar, Bhaskar e Janet Walker, a cura di. *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering*. Routledge, 2010.

Scomazzon, Giulia. *Crimine, colpa e testimonianza. Sulla performatività documentaria*. Mimesis, 2021.

Sontag, Susan. *Davanti al dolore degli altri*. Mondadori, 2003.

---. *Sulla fotografia*. Einaudi, 1978.

Sorlin, Pierre. "Le storie personali: sfida alla tradizione storica." *Che storia siamo noi? Le interviste e i racconti personali al cinema e in televisione*, a cura di Luisa Cigognetti, Lorenza Servetti, Pierre Sorlin. Marsilio, 2008, pp. 21-36.

Steimatsky, Noa. *The Face on Film*. Oxford University Press, 2017.

Violi, Patrizia. "Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza." *E/C*, marzo 2009, pp. 1-17. www.ec-aiss.it. Consultato il 30 Gen. 2021.

---. *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Bompiani, 2014.

Luisella Farinotti è professore associato di *Film Studies* e di *Estetica del cinema* presso l'Università IULM di Milano. Si occupa di teoria e storia dell'immagine, in particolare del rapporto tra immagine e memoria, di scrittura del Sé e film di famiglia e del rapporto tra cinema e fotografia. Ha studiato il cinema tedesco moderno e la sua capacità di interrogare la Storia, come nei lavori di Edgar Reitz. Fa parte dell'Editorial Board di *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal* e del comitato scientifico di *Cinergie- Il cinema e le altre arti*; tra le sue pubblicazioni *Overlapping Images. Between Cinema and Photography*, (2016) e *Harun Farocki. Pensare con gli occhi* (2017).

<https://orcid.org/0000-0002-8705-8920>

luisella.farinotti@iulm.it