

SPECIALE Doppia memoria e regimi temporali ne *La Passeggera* di Andrzej Munk

«Questo racconto inizia oggi, ma il luogo in cui inizia non ha ieri né domani. C'è solo il presente»
La Passeggera (A. Munk, 1963)

Cinema, temporalità e passato storico

Come ha osservato Pierre Sorlin, “tra tutte le tracce che ci ha lasciato il passato, il film è l'unica capace di materializzare la durata del suo flusso – senza, però, restituire gli eventi nella loro concretezza”¹. L'insegnamento generale che traiamo dai suoi contributi sul rapporto tra cinema e storia ci conduce subito verso una constatazione generale: chi studia le forme cinematografiche del racconto del passato, infatti, non dovrebbe tanto concentrarsi sulla veridicità o meno dell'immagine filmica che ha di fronte, quanto sulla capacità del cinema di contenere ed estendere i processi della memoria che si annodano attorno alla storia. Studiare il rapporto tra cinema e storia vuol dire, soprattutto, addentrarsi nei contesti entro cui questa relazione s'inscrive, finendo per svelare tendenze, mentalità e immaginari che si costituiscono alla luce di questo nesso². Non si tratta, quindi, soltanto di studiare i film storici, o di conseguenza la rappresentazione degli eventi e dei fatti sullo schermo, analizzando unicamente ciò che risponde o meno alla verità. Ma di studiare, nello specifico, i processi che questi film mettono in serie, le riflessioni e le riletture della storia che essi pongono in questione, la capacità di raccontare indirettamente l'epoca in cui queste opere, infine, vengono prodotte e distribuite³.

Per appartenere al genere storico, un film dovrebbe contenere una serie di dettagli, possibilmente semplici da individuare, che possano condurre lo spettatore, senza alcuna esitazione, verso una collocazione dell'azione rappresentata in un'epoca percepita in un passato più o meno definito da un patrimonio storico comune. Un film storico è un film recepito come tale dal proprio pubblico, non un'opera che ha ricevuto un qualsivoglia patentino di storicità dai professionisti della ricerca storica. Richiamandoci ancora a Sorlin, potremmo dire che esso è “una dissertazione sulla storia che non interroga il suo soggetto – in ciò differisce dal lavoro dello storico – ma stabilisce dei rapporti tra i fatti e ne offre una visione più o meno superficiale”⁴.

Rientra nella categoria dei film storici, seppur indirettamente e con una serie di particolarità che vedremo, *La passeggera* (*Pasażerka*, 1963), film diretto dal regista polacco di origine ebraica Andrzej Munk⁵, che ritrae un incontro fugace, avvenuto nel dopoguerra, tra una ex-deportata politica polacca e quella che fu la sua aguzzina tedesca ad Auschwitz. Il film è tratto da un dramma radiofonico, *Pasażerka z kabiny 45*, scritto dalla deportata politica sopravvissuta ad Auschwitz Zofia Posmysz-Piasecka e trasformato da lei stessa in un romanzo, nel 1962, dal titolo *Pasażerka*⁶. La capacità della pellicola di rappresentare la realtà del complesso concentrazionario di Auschwitz si rifà direttamente a un altro film polacco, *L'ultima tappa* (*Ostatni Etap*, W. Jakubowska, 1948), uno dei primi tentativi cinematografici di fare i conti con il realismo genocidiario⁷. Il film di Munk compie, però, un ulteriore passo in avanti, mostrando sotto forma di flashback, per la prima volta in modo esplicito ed efficace, le procedure di messa a morte attuate nelle camere a gas di Auschwitz-Birkenau attraverso lo *Zyklon B* – cristalli di acido cianidrico che a contatto con l'aria calda si trasformano in gas mortale – e le torture compiute nel cosiddetto Blocco della morte (il n. 11) di Auschwitz I⁸. Nonostante ciò, la rappresentazione del Lager è una specie di fusione, certamente non filologica e senza che questo sia mai esplicitato, tra immagini di finzione girate ad Auschwitz I ed altre girate nel sotto-campo di Birkenau⁹. Non bisogna però, come dicevamo, cadere nell'errore di analizzare *La passeggera* unicamente nella sua aderenza alla storia. Nelle intenzioni del regista, infatti, c'è soprattutto la volontà di fare riferimento ad un passato storico – l'esperienza traumatica del

SPECIALE Lager – mettendo in luce una serie di questioni relative al presente – la memoria del passato, appunto, e il contesto sociale della Polonia post-bellica – che, a differenza di molte altre pellicole appartenenti al genere degli *Holocaust film*, vengono qui messe esplicitamente in scena, diventando anch'esse parte integrante del racconto.

Il fatto che ne *La passeggera* non si parli esplicitamente di deportati o deportate di origine ebraica, per esempio, è certamente dovuto al clima politico e culturale della Polonia del dopoguerra, frutto cioè di una vera e propria esclusione della componente ebraica dalla memoria nazionale della seconda guerra mondiale¹⁰. Secondo Omer Bartov, per esempio, la trasformazione strategica del personaggio di Marta da deportata ebrea a prigioniera politica polacca anticipa, in qualche modo, quell'ondata di antisemitismo dilagante che invaderà la Polonia nella seconda metà degli anni sessanta¹¹. Se da un lato, infatti, assistiamo a una generale cristianizzazione della Shoah, largamente affermatasi tra gli strati di una società polacca di origine tradizionalista, conservatrice e antisemita, la componente comunista e sovietica, dall'altro, mette in atto una politicizzazione della memoria finalizzata all'esaltazione dell'eroismo polacco e alla costruzione di un martirologio pubblico su scala nazionale¹².

Nonostante ciò, talune esperienze cinematografiche rappresentano un forte momento di discontinuità all'interno delle politiche della memoria veicolate a livello istituzionale. La stessa storiografia polacca contemporanea, come ha osservato Marc Ferro, "mancando di fonti scritte, distrutte, scomparse o scientemente eliminate dall'occupazione straniera, ha individuato nei prodotti materiali della civilizzazione una documentazione prima non considerata", permettendo "di attestare l'identità della nazione polacca, il suo radicamento all'interno delle frontiere da essa rivendicate"¹³. Registi come Wanda Jakubowska, Aleksander Ford, Andrzej Munk e Andrzej Wajda, pur risentendo di tale clima ideologizzante, hanno comunque il merito di aver tentato indirettamente di porre all'attenzione del pubblico polacco – e, più in generale, est-europeo – una nuova "questione ebraica" in maniera del tutto depoliticizzata¹⁴. Nello specifico, il cinema di Andrzej Munk rappresenta una prima vera discontinuità rispetto al paradigma real-socialista del cinema polacco del dopoguerra, cui appartengono certamente sia i film di Ford che di Jakubowska¹⁵. L'attenzione di Munk, infatti, piuttosto che a veicolare un messaggio ideologico sembra, più che altro, orientata a raccontare l'ordinario e a documentare la normalità delle vicende individuali¹⁶. La scelta di non utilizzare mai immagini di archivio, o di non cimentarsi esplicitamente con la tecnica del documentario, è da intendersi, quindi, non soltanto come una preferenza estetica, ma come un tentativo di ragionare sulla forma cinematografica stessa e sul suo continuo fare i conti con la dialettica tra finzione e realtà. In questo senso, tale riflessione incompiuta sul senso della storia, della sua rappresentazione e del problema della verità si pone esattamente in questo solco.

Com'è noto, *La passeggera* non fu mai completato a causa della morte di Munk stesso durante un incidente stradale, avvenuta nel corso delle riprese, nel 1961. Questo episodio ha contribuito a insediare un'aura misteriosa attorno alla pellicola, ultimata da alcuni collaboratori del regista – tra cui Witold Lesiewicz – ricorrendo a una serie di fotogrammi fissi secondo la tecnica del *photo-roman*, già utilizzata qualche anno prima dal regista francese Chris Marker nel cortometraggio *La jetée* (1962)¹⁷. Esattamente come nel caso di Marker, ciò che il film propone tramite questa tecnica è una profonda riflessione sul senso del passato nel presente, messa in atto attraverso una dialettica continua tra fissità dei fotogrammi e movimento delle immagini¹⁸. Al centro del cortometraggio del regista francese vi è una profonda riflessione sui meccanismi di funzionamento della memoria selettiva: le memorie, infatti, riaffiorano come ricordi nel momento in cui esse vengono a contatto con eventi straordinari che ne rievocano le ferite. La tecnica utilizzata da Marker ci suggerisce, quindi, come le memorie riaffiorino dalle esperienze individuali attraverso delle immagini, che non sono mai in movimento, ma fisse [figg. 1-2]¹⁹. Se ne *La jetée*, tuttavia, è presente soltanto una brevissima sequenza filmata, ne *La passeggera* questa alternanza è invertita, proprio per dare alla pellicola una forma documentaristica il più vicino possibile al reale. In aggiunta, le scene in movimento provenienti dal passato sono girate in CinemaScope, mentre i frammenti del presente sono in un formato più ristretto, rimandando a una limitazione conoscitiva

SPECIALE di quest'ultimo rispetto all'ampiezza dei meandri della memoria²⁰. Il senso di straniamento suscitato è strettamente connesso a un tentativo di recupero del passato attraverso una sequenza d'immagini "ritrovate" nel presente, che dovrebbero fornirci le coordinate per orientarci nei meandri della memoria delle due protagoniste²¹.



Fig. 1



Fig. 2

SPECIALE Nel progetto iniziale di Munk, il rapporto tra passato e presente sarebbe dovuto essere più equilibrato. Se il flashback su Auschwitz era stato interamente girato da Munk, il presente sul transatlantico non è stato mai finito dal regista. La stessa riflessione sul rapporto tra fissità del presente e movimento del passato non sembra, quindi, tanto una scelta autoriale, quanto una necessità produttiva²². Nonostante ciò, la frammentazione della narrazione suscita un fortissimo senso di spaesamento nello spettatore. Tuttavia, pare che Munk avesse confessato ai propri collaboratori di non aver particolarmente apprezzato le riprese sul transatlantico e che stesse, quindi, pensando a un modo alternativo per sostituirle in fase di montaggio²³. Il risultato dell'intervento postumo è quindi una messa in scena del passato nel presente che provoca, indirettamente, il medesimo disorientamento determinato dalla memoria del passato, in movimento, elaborata nella fissità presente. Come ha osservato più in generale Peppino Ortoleva, "questa ambivalenza temporale propria del cinema può essere giocata (e fantasticamente risolta) con particolare consapevolezza: facendone tra l'altro un luogo ideale d'incontro tra il passato come area del noto, e il passato come mistero mai completamente penetrabile; tra i luoghi comuni storiografici di una società e le domande che essa continuamente ripropone nella propria storia"²⁴.

Presente del racconto e "doppia memoria": dal transatlantico al Lager

Il paradigma più volte messo in atto dal genere dei cosiddetti *Holocaust film* è certamente quello della dialettica tra vittima e carnefice²⁵. In questo ambito, la rappresentazione cinematografica dei personaggi femminili ha certamente adottato con maggiore frequenza il paradigma vittimario, all'interno del quale è possibile fare un'ulteriore distinzione tra declinazioni piuttosto diverse: quella della vittima in senso stretto, ma anche quella dell'eroina-martire, della donna resistente che non si arrende alla propria sorte²⁶, tipologia che ha avuto molta fortuna nel cinema est-europeo del dopoguerra, in particolare quello polacco – si pensi, ad esempio, proprio a *L'ultima tappa*. Le donne rappresentate in molti di questi film sembrano totalmente sconnesse dalla realtà politica che ne ha determinato il destino. Per questo, emancipandosi dal senso storico della narrazione filmica, esse sembrano ergersi costantemente al di sopra della storia²⁷. Anche in questo senso, *La passeggera* propone una discontinuità. Lo sguardo narrativo sui due personaggi femminili si concentra non tanto sulle evoluzioni cronologiche dell'esperienza bellica, del sistema concentrazionario o sulle sue cause, quanto su un racconto quotidiano e ordinario delle vicende private e delle storie individuali all'interno del Lager, che assumono cinematograficamente una forma sineddotta²⁸.

Ispirandosi direttamente alle forme del racconto dello scrittore polacco Tadeusz Borowski, Munk mette in scena la memoria di un Lager in cui vittime e carnefici convivono nel quotidiano, senza giudizi o distinzioni di merito, condividendo moralmente parte dello stesso spietato microcosmo²⁹. In questo senso, il Lager assume la forma di una sineddotta narrativa, parte per il mondo al di sopra di ogni senso storico, condizione esistenziale più che luogo di sterminio [figg. 3-4]. Come ha osservato Andrea Minuz, Auschwitz diventa qui "una sorta di teatro mentale, la cui vista degli orrori quotidiani resta sullo sfondo, per lasciare emergere l'osservazione dei rapporti di forza che annullano il carattere e la volontà, prima che il corpo, degli individui"³⁰. All'interno di questa forma cinematografica, che è allo stesso tempo una configurazione memoriale, vivono due donne: Liza, ufficiale delle SS che lavora a Birkenau come responsabile del sistema di requisizione e stoccaggio dei beni confiscati ai deportati, e Marta, prigioniera polacca deportata per motivi politici e utilizzata come forza lavoro all'interno di questo sistema. La vicenda all'interno del campo è presentata con un flashback esteso, segmento principale della narrazione filmica innescato da un fugace e inaspettato incontro di sguardi tra le due donne, avvenuto durante la sosta nel porto di Southampton, in Inghilterra, di un transatlantico diretto dal continente americano verso la Germania, dove Liza non è più tornata dalla fine della guerra.

SPECIALE



Fig. 3



Fig. 4

Lo stacco di montaggio dallo sguardo fisso della donna tedesca, che crede di aver appena visto salire sul transatlantico Marta, al ricordo in movimento di alcune scene quotidiane di umiliazioni e lavori forzati subiti dai deportati all'interno di Auschwitz ci introduce nel cuore della memoria di Liza [figg. 5-6]. Questo espediente tecnico e narrativo attiva un procedimento memoriale che costringe Liza a ricordare ciò che

SPECIALE è accaduto tra le due donne durante la loro permanenza nel Lager e a raccontare al marito di origine statunitense, che la accompagna nel viaggio, una porzione misteriosa del suo passato [fig. 7]⁹¹.



Fig. 5



Fig. 6

SPECIALE



Fig. 7

In una prima fase, Liza cerca di convincere il compagno della debolezza della sua posizione di carnefice – “Non puoi capire in quali condizioni dovevamo vivere e obbedire ai nostri capi” – raccontando dei tentativi compiuti da lei stessa per curare Marta da una malattia contratta a causa delle sue precarie condizioni di vita nel Lager – “Marta deve solo a me se è viva” – o per farla incontrare segretamente con il suo fidanzato, Tadeusz, anche lui prigioniero ad Auschwitz-Birkenau – “Le auguravo che un giorno tornasse libera veramente e facevo di tutto perché sopravvivesse” [fig. 8].



Fig. 8

SPECIALE Lentamente, però, i tormenti iniziano a pervadere la coscienza della ex-ufficiale nazista, che propone così a se stessa, e alla propria coscienza, una seconda versione della storia, probabilmente più vicina a quanto realmente accaduto. A questo punto, affiorano una serie di situazioni chiave, da cui si denota una totale aderenza dell'atteggiamento di Liza agli ideali che permisero il regolare funzionamento del sistema concentrazionario e di sterminio. Liza, tra l'altro, non sembra aver mai tentato di salvare Marta dalla morte, quanto di averla plasmata in una situazione di obbediente sottomissione e complicità. Ad esempio, è proprio Liza a scegliere Marta come sua assistente al momento dell'arrivo di quest'ultima nel Lager – "In Marta colsi qualcosa di vulnerabile e infantile, provai compassione per lei". Anche se in una fase iniziale del racconto sembra emergere un rapporto sincero di collaborazione tra la vittima e la sua carnefice, man mano che la versione di Liza muta di prospettiva la relazione tra le due si trasforma lentamente in un legame prego di ambiguità – "Non pretendevo la sua gratitudine, ma avrei meritato un po' di fiducia, che lei non voleva accordarmi", ricorda Liza, oppure "Ben presto compresi che Marta si faceva beffa della mia compassione", o ancora "Lei, una polacca, imprigionata per crimini politici, aveva quello che a me mancava". Nonostante l'apparente tentativo di far aderire lo spettatore al punto di vista della carnefice, non si raggiunge mai un vero livello di empatia né con il trauma personale raccontato dalla donna tedesca, né con il comportamento ambiguo assunto dalla prigioniera polacca. La forza del film, quindi, sta proprio nel distanziarsi eticamente da entrambe le posizioni, ponendosi in una dimensione al di sopra di qualsiasi giudizio storico o morale³².

Tuttavia, ciò che sappiamo di Marta giunge a noi unicamente dal racconto parziale della sua aguzzina: anche se dalla sua rappresentazione spiccano un altruismo di fondo e una costante forza d'animo, in quasi tutte le scene Marta è silenziosa, scostante, ambigua e a tratti sgradevole, soprattutto nel suo rapportarsi con Liza³³. Anche in occasione del tentativo di Marta di salvare un neonato ebreo destinato alla morte [fig. 9], Liza si sente utilizzata dalla sua sottoposta come complice silenziosa: "Da allora cominciai ad appassionarmi a una lotta contro Marta, finalizzata ad ottenere Marta", osserva la donna tedesca, mentre le immagini mostrano questa che sottrae alla prigioniera dei fiori che lei stessa aveva nascosto, probabilmente regalatile dal fidanzato. "Marta doveva sapere che potevo darle Tadeusz come si dà una



Fig. 9

SPECIALE caramella a una brava bambina”, osserva ancora Liza, ribadendo la sua capacità di esercitare qualsiasi forma di potere nei confronti della deportata attraverso una guerra di posizione scandita da una serie di giochi e ordini umilianti³⁴. Tra le due s’instaura, quindi, un rapporto vittima/carnefice essenzialmente basato sul potere autoritario, sulla volontà di dominio e sul senso del possesso³⁵, ma anche sulla sublimazione di un latente desiderio sessuale in una banale e gelosa competizione unilaterale, palesata di rimando nella voyeuristica osservazione di Liza della relazione tra Marta e Tadeusz [fig. 10]³⁶. La dissimulazione del desiderio lesbico di Liza nei confronti di Marta è, quindi, suggerita dall’insistenza sul contrasto indiretto di questo con l’amore eterosessuale dei due prigionieri³⁷. Assistiamo, pertanto, al ricordo di un gioco morboso e ossessivo, che rappresenta per Liza una difesa, ma allo stesso tempo una fuga, verso ciò che resta di una dimensione umana, crudele o maligna che sia. Analogamente, la memoria selettiva della donna agisce nel presente da schermo protettivo nei confronti di quel passato ingombrante che si accinge a tornare, facendosi vivido ricordo.



Fig. 10

Tra i due flussi della memoria di Liza vi è tuttavia un vuoto, riempito nella sceneggiatura da una serie episodi che accadono sulla nave e che hanno per oggetto altri passeggeri. Il materiale girato da Munk, però, contiene solo alcuni frammenti di queste scene che, non essendo stati elaborati, non presentano alcuna coerenza interna. Ciò che arriva a noi è comunque il contrasto tra una folla di gente festante e divertita e Liza che, assorta nella sua memoria, cerca sulla nave la donna con cui ha incrociato lo sguardo durante la sosta, per accertarsi che si tratti realmente di Marta. Durante l’episodio del transatlantico, infatti, Liza sembra decisamente affascinata e allo stesso tempo preoccupata dal pensiero che Marta possa essere realmente salita su quella nave. Il personaggio di Marta, così come lo conosciamo dal racconto soggettivo di Liza, potrebbe quindi essere il frutto della memoria selettiva di quest’ultima. Anche per questo, è possibile ipotizzare che l’immagine di Marta sia unicamente un oggetto dell’immaginazione della sua ex-aguzzina, un fantasma del passato che si riaffaccia nel presente con tutti i suoi ricordi, le sue angosce e i suoi tormenti. Ed è proprio su questo secondo racconto che la vicenda s’interrompe bruscamente nel finale, per volontà della stessa Liza, così come si arresta il processo produttivo del

SPECIALE film a causa della morte improvvisa del regista: non sappiamo, quindi, né se e come Marta si sia effettivamente salvata; né se e come il comportamento di Liza abbia determinato le sue sorti; né, infine, se la passeggera incontrata sulla nave sia effettivamente lei [figg. 11-12]³⁸.



Fig. 11



Fig. 12

SPECIALE Lo sguardo sulle vicende personali delle due donne, lette attraverso il filtro dei ricordi della ex-carnefice nazista, permette di avanzare una riflessione sul senso della responsabilità storica e individuale di fronte all'attuazione dei piani di concentramento e sterminio nazista. Queste strategie, infatti, coinvolsero, a vario titolo e in modo ambivalente, la quasi totalità della popolazione europea. Gli stessi cortocircuiti della memoria individuale di Liza – prima largamente commiserativa e assolutoria, poi tormentata, infine più introspettiva – corrisponderebbero, grosso modo, alle fasi evolutive della memoria pubblica della Shoah nei vent'anni successivi alla fine della guerra. Non è tanto, infatti, nella rappresentazione sullo schermo dei grandi eventi della storia, quanto nella dialettica tra gli individui e le forze storiche che li trascendono che va ricercata la storicità di un'opera filmica³⁹. Essa, secondo Yvette Birò, “non sta necessariamente nell'evocazione dei tempi trascorsi, nell'esprimersi al passato, bensì piuttosto nell'esprimere questo nuovo rapporto tra l'universo e l'individuo”⁴⁰. La storicità de *La passeggera*, potremmo dire, risiede completamente nel processo identificativo tra le storie individuali dei due personaggi femminili e l'esperienza storica comune che ha vissuto l'intera umanità, tra memorie soggettive, rappresentate sotto forma di finzione, e memoria storica europea. Tanto da far diventare la nave, come osservato dalla *voice over* nell'introduzione, “un'isola nel tempo”, in cui ogni passeggero rappresenta, a sua volta, un'ulteriore isola che è parte di un arcipelago più grande⁴¹.

Il caso fin qui analizzato sottintende, in qualche modo, una funzione anticipatrice dell'immaginario cinematografico rispetto alle tendenze storiografiche che si sviluppano nell'Europa orientale del dopoguerra⁴². Se il film storico è prima di tutto un'opera collettiva e non individuale, condizionata socialmente da un insieme d'interventi che, minandone il concetto stesso di autorialità, pongono il meccanismo della visione – dello spettatore, del critico, della società, e delle memorie a essa connesse – al centro della riflessione⁴³, *La passeggera* deve necessariamente essere letta come un'opera collettiva, rimaneggiata, ricostruita e rielaborata, sia in fase produttiva che distributiva. Ed è proprio in questo scarto misterioso, tra impreveduta incompiutezza autoriale e opera collettiva, che risiede tutto l'interesse di una pellicola in una continua e nebulosa sospensione tra senso della storia, fantasmi che arrivano da un passato grigio e confuso e fissità di un presente rappresentato istantaneamente come irreali.

Damiano Garofalo

Note

1. Pierre Sorlin, *Ombre passeggera. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia 2013, p. 10.
2. Cfr. soprattutto Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1977.
3. A questo proposito Guido Fink ha parlato di “duplice viaggio nel passato”: cfr. Guido Fink, “Essere o essere stati: il film italiano, il tempo, la storia”, in Gianfranco Gori (a cura di), *Passato ridotto. Gli anni del dibattito su cinema e storia*, La Casa Usher, Firenze 1982.
4. Cfr. Pierre Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 19-20, p. 20.
5. Dopo l'occupazione tedesca della Polonia (1939), Munk vive alcuni da clandestino prima di partecipare alla rivolta del ghetto di Varsavia (1943): cfr. <http://www.munkstudio.eu/andrzej-munk> (ultimo accesso 31/8/2015).
6. In precedenza, era stata preparata una versione televisiva, trasmessa dalla TV nazionale polacca il 10 ottobre 1960, che, non essendo stata registrata, è andata perduta. Nel 1968 il testo è stato riadattato in un'opera teatrale dal compositore polacco Mieczysław Weinberg, con un libretto di Alexander Medvedev. L'opera è stata però messa in scena per la prima volta soltanto nel 2010, diretta da David Pountney e presentata al Bregenz Festival (Austria), con numerose repliche di successo in Europa e negli Stati Uniti tra il 2011 e il 2015. Cfr. William Grimes, “Haunted by History, but Gifted in

SPECIALE Sharing it”, *The New York Times*, 10 luglio 2014 (disponibile a <http://nyti.ms/1n9paUP>, ultimo accesso 31/8/2015).

7. Se il film di Jakubowska fa riferimento a una sorta di “realismo paradocumentario”, quello di Munk è certamente più vicino a un “realismo psicologico”: cfr. Tomasz Łisak, “Reconstruction or Creation? The Liberation of a Concentration Camp in Andrzej Wajda’s *Landscape After Battle*”, *Slovo*, vol. 25, n. 1 (2013), p. 33.

8. *La passeggera*, insieme ad altri due film polacchi come *L’ultima tappa*, appunto, e *Paesaggio dopo la battaglia* (*Krajobraz po bitwie*, Andrzej Wajda, 1979), oltre alla miniserie televisiva americana *War and Remembrance* (1988), sono gli unici film di finzione che hanno ottenuto il permesso di essere girati dentro i cancelli di Auschwitz I e Birkenau: cfr. Guido Vitiello, *Il testimone immaginario. Auschwitz, il cinema e la cultura pop*, Ipermedium, Napoli 2011, p. 51. Sulla ricostruzione del Lager nel film di Jakubowska, cfr. Guido Vitiello, “Fuoricampo. Immaginare (e ricostruire) Auschwitz al cinema”, in Andrea Minuz (a cura di), *L’invenzione del luogo. Spazi dell’immaginario cinematografico*, ETS, Pisa 2011, pp. 146-150.

9. È stato osservato come nella rappresentazione del Lager di Auschwitz in *Schindler’s List* (1993) Steven Spielberg sia stato largamente influenzato dal film di Munk: cfr. Frank Manchel, “A Reel Witness: Steven Spielberg’s Representation of the Holocaust in *Schindler’s List*”, *The Journal of Modern History*, vol. 67, n. 1 (1995), p. 95.

10. Sono probabilmente ebrei i bambini che vediamo accompagnati verso la camera a gas di un crematorio di Birkenau, ma nel film non sono mai citati o presentati come tali. L’unico riferimento all’ebraismo di tutta la pellicola è un’inquadratura all’interno del Kanada – il luogo di assembramento dei beni sottratti ai deportati al loro arrivo – in cui si scorgono una serie di oggetti religiosi – Mezuzot, Tallit, Menoroth, ecc. – che rimandano alla tradizione ebraica. Su questa assenza, cfr. Mino Chamla, “Il cinema della Shoah e la memoria”, in Saul Meghnagi (a cura di), *Memoria della Shoah. Dopo i testimoni*, Donzelli, Roma 2007, p. 145.

11. Cfr. Omer Bartov, *The “Jew” in Cinema: From The Golem to Don’t Touch My Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington 2005, pp. 178-179. Questa tendenza alla cosiddetta «resistenzializzazione» della componente ebraica si ritrova, in qualche modo, in buona parte del cinema europeo sulla Shoah del dopoguerra. Per quanto riguarda il caso italiano, cfr. Paola Bertilotti, “Contrasti e trasformazioni della memoria dello sterminio in Italia”, in Marcello Flores, Simon Levis Sullam, Marie Anne Matard Bonucci, Enzo Traverso (a cura di), *Storia della Shoah in Italia. Vicende, memorie, rappresentazioni*, vol. II, Utet, Torino 2010, p. 26.

12. Cfr. Carla Tonini, *Operazione Madagascar. La questione ebraica in Polonia, 1918-1968*, Clueb, Bologna 1999.

13. Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca* (1977), Feltrinelli, Milano 1980, pp. 93-94.

14. Sulla rappresentazione della Shoah nella cosiddetta *New wave* polacca, cfr. Marek Haltof, *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, Berghahn, Oxford 2012, pp. 74-114. In realtà, secondo il filosofo del cinema Guido Oldrini, questa generazione di giovani registi polacchi resta per lo più “impigliata” in un pessimismo di fondo che, di fatto, impedisce loro di proporre una “linea poetica autenticamente nazionale”: Guido Oldrini, *Il cinema nella cultura del Novecento. Mappa di una sua storia critica*, Le Lettere, Firenze 2006, p. 358. Per due sguardi monografici sul cinema di Munk, cfr. Bronisława Stolarska, “In Search of Hope. On the Films of Andrzej Munk”, in Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Zbigniew Batko (a cura di), *Polish Cinema in Ten Takes*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1995, pp. 21-38, e Małgorzata Furdal, Sergio Grmek Germani (a cura di), *Il cinema di Andrzej Munk*, Il Castoro, Milano 2001.

15. Sulla tradizione letteraria del nuovo cinema polacco degli anni sessanta, cfr. Alexandra Sosnowski, “Cinema in Transition: The Polish Film Today”, *Journal of Popular Film & Television*, vol. 24, n. 1

- SPECIALE** (1996), p. 13. Sulla funzione anticipatrice di Munk rispetto a questa nuova corrente cinematografica, cfr. Serena D'Arbela, *Nuovo Cinema Polacco. L'inquietudine e lo schermo da Wajda e Zanussi al quarto cinema*, Roberto Napoleone, Roma 1981, p. 11.
16. La caratteristica delle sue opere, tra cui bisogna ricordare almeno il film sulla Rivolta di Varsavia del 1944 *Eroica* (1958), sembra proprio quella di affrontare cinematograficamente le vicende connesse alla storia della Polonia attraverso il filtro delle storie individuali: cfr. Grzegorz Balski (a cura di), *Directory of Eastern European Film-Makers and Films, 1945-1991*, Flicks Books, Trowbridge 1992, p. 236, e Ewa Mazierska, "Domesticating Madness, Revisiting Polishness: The Cinema of Marek Koterski", *Journal of Film and Video*, vol. 56, n. 3 (2004), p. 21.
17. Cfr. Richard Taylor, Nancy Wood, Jukian Graffy, Dina Iordanova (a cura di), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, British Film Institut, London 2000, p. 166. Grazie all'analogia dell'utilizzo di questa tecnica, a questi due film ne è stato recentemente accostato un terzo, *Il ritorno* (*Vozvrashchenie*, Andrei Zviaginstev, 2003): cfr. Philip Cavendish, "The Return of the Photograph: Time, Memory and the Genre of Photo-Film in Andrei Zviaginstev's *Vozvrashchenie*", *The Slavonic and East European Review*, vol. 91, n. 3 (2013), p. 468.
18. Come ha osservato James G. Ballard in una recensione del film di Marker, "questo film strano e poetico, un misto di fantascienza, favola psicologica e fotomontaggio, crea nei suoi modi peculiari una serie di immagini bizzarre dei paesaggi interiori del tempo": James G. Ballard, "La Jetée", *New Worlds*, luglio 1966.
19. Per approfondire parte della riflessione teorica di Chris Marker sulla temporalità, cfr. Kia Lindroos, "Political Thought: Benjamin and Marker Revisited", *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 28, n. 2 (2003), p. 245.
20. Cfr. Annette Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust* (1983), Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 52.
21. Non sembra un caso che Enrico Ghezzi abbia deciso di trasmettere entrambi i film su *Fuori Orario*, la stessa notte (16 maggio 2004), in abbinamento con *Il prato di Bežin* (*Bežin lug*, Sergej Ėjzenštejn, 1935-1937), film distrutto e ricostruito negli anni Sessanta in parte attraverso una ricomposizione di immagini statiche ricavate da *found footage*. Cfr. Archivio AGI, 15 maggio 2004, disponibile alla seguente pagina: <<http://goo.gl/yomChy>> (ultimo accesso 31/8/2015).
22. All'inizio della pellicola, introdotta da un montaggio di una serie di fotografie di scena del regista sul set del film, una voce fuori campo, evidentemente attribuibile ai collaboratori di Munk che hanno terminato la realizzazione dell'opera, precisa: "Non intendiamo aggiungere ciò che lui non ha avuto il tempo di dire. Non stiamo cercando soluzioni che potrebbero non essere state le sue, né conclusioni che la morte ha impedito al regista di trarre. Vogliamo solo offrire una lettura di quanto è stato filmato, con tutte le lacune e le reticenze, tentando di cogliere il senso del racconto, la sua importanza. Andrzej Munk era nostro contemporaneo. La sua inquietudine non ci è estranea. Anche se non riuscissimo a indovinare le sue risposte, forse riusciremo a riproporci le domande che si poneva".
23. Cfr. John Wakeman (a cura di), *World Film Directors, Vol. II, 1945-1985*, H.W. Wilson, New York 1988, p. 700.
24. Peppino Ortoleva, "Doppio passato. La sfida del film storico", presentazione all'edizione italiana di Pierre Sorlin, *La storia nei film*, cit., p. XXXV.
25. Per due buone sintesi su questo tema si rimanda a Aaron Kerner, *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries and Experimental Films*, Continuum, New York 2011, e Guido Vitiello, *Il testimone immaginario*, cit., pp. 119-152.
26. Cfr. Lawrence Baron, "Women as Resistance Fighters in Recent Popular Films: The Case of Hanna Senesh and Helene Moszkiewiez", in Ester Fuchs (a cura di), *Women and the Holocaust. Narrative and Representation*, University Press of America, Lanham-New York-Oxford 1999, pp.

- SPECIALE** 91-95. Per una rassegna della presenza femminile negli *Holocaust film* in lingua tedesca, cfr. Astrid Guger, *Frauen im Shoah-Film. Eine Untersuchung der Opferdarstellung im deutschsprachigen Spielfilm*, Dr. Müller, Saarbrücken 2009. Per una teorizzazione più generale del problema della rappresentazione delle donne nelle espressioni artistiche connesse alla memoria della Shoah e del nazismo, cfr. Elizabeth R. Baer, Myrna Goldenberg (a cura di), *Experience and Expression: Women, the Nazis, and the Holocaust*, Wayne State University Press, Detroit 2003.
27. Ester Fuchs ne parla a proposito di pellicole come *Il diario di Anne Frank* (*The Diary of Anne Frank*, George Stevens, 1950), *Il negozio al corso* (*Obchod na korze*, Ján Kadár e Elmar Klos, 1965) e *Ballata per un condannato* (*Playing for time*, Daniel Mann e Joseph Sargent, 1980) in Id., "The Construction of Heroines in Holocaust Films: The Jewess as Beautiful Soul", in Ester Fuchs (a cura di), *Women and the Holocaust*, cit., p. 97.
28. Molti osservatori hanno visto, in effetti, una polemica a distanza tra *L'ultima tappa* e *La passeggera*. Su questa comparazione, cfr. Marek Haltof, *op. cit.*, pp. 104-105.
29. Cfr. Ewa Mazierska, "Double Memory: the Holocaust in Polish Films", in Toby Haggith, Joanna Newman (a cura di), *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television since 1933*, Wallflower, London 2005, p. 230.
30. Andrea Minuz, *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Bulzoni, Roma 2011, p. 32.
31. A proposito di questo stacco di montaggio, alcuni osservatori hanno parlato di "memoria involontaria": cfr. Maureen Turim, "On the Charge of Memory. Auschwitz, Trauma and Representation", *Arcadia*, vol. 45, n. 2 (2010), p. 300.
32. Cfr. *ivi*, p. 304.
33. "Mi rendevo conto che nell'intimo covava qualcosa", ricorda Marta a proposito dell'atteggiamento di Liza nei suoi confronti, senza palesare l'oggetto del possibile risentimento.
34. La contrapposizione estetica e morale tra il personaggio di Marta e quello di Liza dovrebbe, in qualche modo, suggerire allo spettatore di aderire al punto di vista della donna deportata. In realtà, il contrasto sembra più incisivo se ci soffermiamo sulla rappresentazione fortemente mascolinizzata delle Kapò e delle ufficiali delle SS con la spiccata femminilità delle prigioniere politiche. Su questa contrapposizione, cfr. Cathy S. Gelbin, "Double Visions: Queer Femminity and Holocaust Film", *Women in German Yearbook*, vol. 23 (2007), p. 185. Sulla discontinuità della rappresentazione accurata dei personaggi tedeschi rispetto alla scarsa caratterizzazione mostrata dai film polacchi precedenti, cfr. Małgorzata Pakier, *The Construction of European Holocaust Memory: German and Polish Cinema after 1989*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2013, p. 50. Per una visione più ampia sulla manipolazione cinematografica del piacere dello spettatore attraverso l'utilizzo finzionale dei personaggi femminili, cfr. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3 (1975), pp. 6-18, disponibile a <http://www.jahsonic.com/VPNC.html> (ultimo accesso 31/8/2015).
35. Su questo tema, cfr. la discussione riportata in Elżbieta Ostrowska, "Caught between Activity and Passivity: Women in the Polish School", in Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, Berghahn, New York 2006, pp. 83-84.
36. La prospettiva è analoga, anche se a partire da una differente relazione di genere, a quella che sarà adottata dalle pellicole del cosiddetto canone "alto", che ispireranno il genere "basso" dei *Nazisexplotation*. Ci riferiamo nello specifico a pellicole italiane come *La caduta degli dei* (Luchino Visconti, 1969), *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), *Pasqualino Settebellezze* (Lina Wertmüller, 1976) e *Salon Kitty* (Tinto Brass, 1976), quest'ultimo a cavallo tra i due canoni. Sul legame tra questi film e il genere cinematografico sopra citato, cfr. Marcus Stiglegger, *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*, Gardez! Verlag, St. Augustin 1999.

- SPECIALE** 37. A questo proposito, Maureen Turim ha paragonato il personaggio di Liza ne *La passeggera* a quello di Ingrid in *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945): cfr. Maureen Turim, *op. cit.*, p. 304.
38. Cfr. Annette Insdorf, *op. cit.*, p. 53.
39. Cfr. Peppino Ortoleva, *op. cit.*, p. XXXI.
40. Yvette Birò, "Il film storico e i suoi aspetti moderni" (1963), in Gianfranco Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato/interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma 1994, p. 22.
41. La *voice over* assume nel film una triplice funzione: a) spiega le vicende produttive del film, b) funge da collante narrativo tra la scomposizione delle immagini fisse e quelle in movimento, c) commenta e allo stesso tempo s'interroga, assieme allo spettatore, sulle intenzioni dell'autore, in mancanza di direttive lasciate da lui stesso. Cfr. David Balfour, "Andrzej Munk's *The Passenger*", *Vertigo*, vol. 3, n. 2 (2006), disponibile a <https://goo.gl/KE0Px2> (ultimo accesso 31/8/2015).
42. A questo proposito, è interessante almeno citare le parole della *voice over* in chiusura del film: "La nave prosegue il viaggio, probabilmente le due donne non si incontreranno più. Liza non sarà mai più minacciata dalle verità sepolte nel fango di Auschwitz. Nulla turberà la sua vita tra gente indifferente ai crimini del passato, gente che ancora oggi... davvero nulla?". Anche qui il racconto s'interrompe sul finale, su una domanda che accenna, e in qualche modo anticipa, quell'elaborazione storica e storiografica che porterà la memoria Shoah, a partire proprio dalla fine degli anni sessanta, ad assumere una connotazione pubblica e diffusa. Su questo mutamento, cfr. Cfr. Annette Wiewiorka, *L'era del testimone* (1998), Raffaello Cortina, Milano 1999.
43. Per questa linea teorica cfr. soprattutto Siegfried Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* (1947), Lindau, Torino 2001.