

"L'obiettivo" nel processo ad Adolf Eichmann

Cinema e televisione sono divenuti strumenti mediatici di grandiosa preminenza e importanza all'interno della società contemporanea: la loro capacità espressiva, suggestiva, la possibilità che hanno - attraverso l'utilizzo della telecamera - di trasmettere fedelmente determinati momenti, sequenze, scene, ne hanno reso mezzi di diffusione di informazioni per eccellenza, pluriutilizzati nei più svariati contesti (in campo filmografico, scolastico, pubblicitario, politico, in quello dell'intrattenimento, etc.).

Sono divenuti mezzi di comunicazione di massa con un potenziale enorme: raccontare icasticamente ciò che non si può vedere in modo diretto (o, in molti casi, in modo neppure indiretto) con i propri occhi, per motivi fisici, economici, geografici, di tempo, per impossibilità burocratiche, logistiche, o quant'altro.

E proprio in questo senso rileva il contesto che in molti casi vede protagonista la telecamera in una sua funzione testimoniale; la telecamera come "testimone storico" di momenti passati o attuali, narratrice di eventi inseriti in una cornice temporale e in uno spazio ben definiti e precisi. E quando tali eventi si riferiscono a situazioni straordinarie, rare e allo stesso tempo spettacolari, o magari sacrali o tragiche, pregne di mistero e di incertezze da scovare e risolvere ecco che la telecamera giunge probabilmente a toccare la sua funzione più confacente.

Mi preme qui riflettere, nello specifico, su tale funzione in relazione ad un contesto che solo di recente ha concesso l'ingresso a tale strumento: il processo (specificatamente uno tra i primi, se non il primo, in cui è stata autorizzata l'intera ripresa del procedimento, e cioè il processo svoltosi nei confronti del tenente colonnello nazista Adolf Eichmann).

Questo è, per definizione giuridica, una serie consequenziale e coordinata di atti compiuti in forme e tempi prescritti dalla legge, diretti all'attuazione della giurisdizione dello Stato e la sua funzione è primamente quella di accertare una situazione giuridicamente rilevante, e quindi una funzione di accertamento storico-logico il più possibile aderente alla realtà e alla verità (anche questa intesa in chiave storico-logica). E più questa situazione è connotata da quelle qualificazioni a cui ho fatto riferimento poc'anzi (incertezza, spettacolarità, sacralità,...), e tanto maggiormente va a coinvolgere una molteplicità di persone, tanto più allora queste persone sentiranno (ragionevolmente o meno) la necessità di partecipare o comunque assistere al procedimento.

È così fin dai tempi antichi, sebbene siano mutate ed evolute, in linea con l'evoluzione anche giuridica e tecnologica, le modalità di compartecipazione. In realtà, soprattutto nel passato, si tendeva ad assistere con maggiore interesse e curiosità alla fase finale del processo (di quel processo soprattutto che terminava con la comminazione di una pena, e quindi il processo penale): quella dell'esecuzione della sentenza; per un esempio estremo, basti riportare alla memoria una volta per tutte l'epilogo drammatico e tragicamente spettacolare della vita di Robert Francois Damiens - così come descritto e analizzato in *Sorvegliare e Punire: la nascita della prigione* di M. Foucault (1975) - attentatore nel 1757 alla vita di Re Luigi XV, condannato a morte e brutalmente giustiziato dinnanzi al folto pubblico parigino. Quello che attraeva nel passato era più che altro, quindi, il momento di applicazione della pena, meglio se immediata, o comunque non eccessivamente dilazionata, e spettacolare, come potevano essere un'esecuzione capitale o una tortura; quel momento che venne definito dallo stesso Foucault, per la sua crescente dote di attrarre sempre più spettatori, come "splendore del supplizio", in cui il reo, giudicato e condannato come tale, giungeva a ripagare, spesso con la vita, il sovrano e la società per il torto cagionato.

Oggi, invece, mutate in vari Paesi le severe e spesso irragionevoli dottrine penalistiche e, sulla scia di questo mutamento, le pene stesse siamo giunti ad un momento in cui la compartecipazione del pubblico la si sente e la si rileva maggiormente in un momento antecedente all'esecuzione della pena stessa, quello della fase schiettamente procedimentale in cui avviene l'escussione dell'imputato, vengono sentite le ragioni dell'accusa e della difesa, vengono dedotte prove, etc; ed è normale che il nostro pensiero si diriga anche in questo caso al procedimento penale, per la caratteristica, qui non storicamente mutata, di

strumento potenzialmente restrittivo/coercitivo della sfera giuridica di un soggetto e della sua persona (sebbene, s'intende, con forme restrittive e coercitive spesso, ma purtroppo non unanimemente, diverse dal passato).

Quando però la partecipazione diretta dello spettatore è resa fisicamente o economicamente impraticabile o difficoltosa oppure perché il giudizio su cui verte l'accertamento si basa su fattispecie lesive di un interesse non circoscritto ad un numero esiguo e ristretto di persone, ma coinvolgente invece un numero indefinito e quindi troppo elevato di queste, ecco allora che la tecnologia può servire in tal senso a ridurre drasticamente queste impossibilità, permettendo a tutti questi soggetti di assistervi in via indiretta.

Si pensi per esempio a quei crimini compiuti in danno di un intero gruppo etnico o religioso, oppure contro un'intera popolazione, oppure ancora crimini di matrice internazionale, o compiuti in situazioni di guerra, per giungere poi a quella amplissima fattispecie di crimine che sia percepito, per la sua capacità di suscitare generale riprovazione, come perpetrato in danno dell'intera umanità (i cd crimini contro l'umanità, appunto).

Come poter rendere possibile la partecipazione di centinaia di migliaia, o addirittura milioni, di persone potenzialmente interessate ad un processo in cui si vuole accertare una situazione (ie, un crimine) che li coinvolge tutti, seppur con gradazioni di coinvolgimento differenti? E come fare affinché il valore di tale processo non si fermi al suo ruolo prettamente giuridico, ma riserbi invece negli anni un suo valore storico e pedagogico?

Ecco quindi che la risposta arriverà prevalentemente dai mass-media, imponendosi come strumenti in grado di raggiungere una enorme schiera di persone.

Se è vero, però, che tecnicamente la telecamera non è altro che un dispositivo in grado di acquisire immagini impressionandole su una pellicola (o convertendole in segnali elettrici, per le nuove tecnologie digitali), diverso e disparato può essere l'utilizzo che si può fare di queste immagini così acquisite. Due immagini uguali, con l'abilità umana, possono così assumere significati completamente differenti. È l'uomo che dirige e coordina l'intera operazione, e sempre lui è il soggetto addetto all'elaborazione dell'immagine, al suo accostamento con altre immagini e suoni (e quindi alla produzione) e, infine, alla sua diffusione.

E in tal senso, uno dei primi casi di processo integralmente filmato al fine poi di girarne una serie di documentari e/o film con significati ed obiettivi molto diversi l'uno dall'altro (pur

utilizzando, almeno parzialmente, le stesse immagini del processo) fu non a caso quello iniziato l'11 aprile 1961 presso la Casa del Popolo di Gerusalemme - la cd *Beth Ha'am* - nei confronti del tenente colonnello nazista Otto Adolf Eichmann, a capo del Dipartimento IV-B-4 della Sicurezza Interna del Terzo Reich, che doveva rispondere di quindici imputazioni, avendo commesso, in concorso con altri, crimini contro il popolo ebraico, crimini contro l'umanità e crimini di guerra sotto il regime nazista. Tutta la fase circostante il processo, e il processo stesso, rappresentò un evento mediatico di grandiose proporzioni; raramente in epoche precedenti si era assistito a una tale compartecipazione da parte di stampa, giornalisti, pubblico, ...

Le 114 sedute di cui si compose quel giudizio vennero filmate dal regista americano Leo T. Hurwitz (1909- 1991) - già noto all'epoca per aver girato una serie di documentari sull'oppressione e l'intolleranza razziale in America durante la Depressione - grazie a quattro telecamere nascoste dietro finte pareti, per una durata totale di oltre 500 ore (di cui oggi ne sono sopravvissute solo 350). Hurwitz utilizzò il materiale raccolto per il primo documentario televisivo riguardante il processo Eichmann dal titolo *Verdict for Tomorrow* (1961) della durata di circa trenta minuti, prodotto dalla Anti-defamation League insieme alla Capital Cities Broadcasting. Venne completato e mostrato tra la fase conclusiva del processo - nell'agosto del 1961 - e la stesura e pubblicazione della sentenza da parte della Corte avvenuta circa quattro mesi più tardi, in attesa quindi del verdetto, come sottolineato dal titolo stesso del documentario.

Questo si apre con le sconcertanti immagini d'archivio della *Kristallnacht* tra la notte del 9 e 10 aprile 1938, e prosegue con la visione di alcuni momenti del processo ad Eichmann per poi concludersi con una serie di immagini dei corpi straziati delle vittime nei campi di concentramento; il tutto commentato dalla voce di Lowell Thomas, noto conduttore radiofonico americano degli anni '30, che rievoca e commenta l'orrore di quei momenti (comparendo in talune circostanze anche direttamente nella proiezione). Incisiva è la finalità del documentario: essere fonte di memoria degli orrori causati dal male nazista; e in questo senso e contesto la telecamera funge da strumento per una duplice funzione: da un lato seguire il corso del processo ad Adolf Eichmann, dall'altro evidenziare con fotogrammi e sequenze storiche la criminalità e crudeltà della campagna nazista contro gli ebrei.

La videocamera serve poi come strumento pseudo-giuridico, in un doppio senso:

mostrando, da un lato, il dramma umano e legale così come sottolineato dalla Corte stessa di Gerusalemme, e dall'altro evidenziando i molti crimini per i quali l'imputato era processato, corroborati anche grazie all'estratto di alcune testimonianze da parte di due sopravvissuti all'Olocausto. Si assiste infatti in primo luogo alla testimonianza e al successivo mancamento da parte di Yehiel Dinor, un noto scrittore meglio conosciuto col nome di "K-Zetnik" (termine ebraico che sta ad indicare un campo di concentramento), autore di vari libri su Auschwitz; in secondo luogo a quella di Rivka Yosselevska, che soffrì un mezzo attacco di cuore alla vigilia del giorno in cui doveva originariamente testimoniare, la quale descrisse poi il momento tragico e disperato di come fu costretta a trarsi fuori dalla fossa comune colma di cadaveri martoriati in seguito ad un'esecuzione di massa da parte dei nazisti.

La telecamera diviene, quindi, in questo documentario, strumento di veicolazione di informazioni e di riflessione su alcuni dei momenti tragici, difficili, terribilmente drammatici causati dalla politica nazista, e lo stesso narratore viene ad esaltarne la sua funzionalità: *«What is truly important is that (...) by means of the television camera and videotape, this trial has been seen by thinking men throughout the world (...) We trust it has caused you to stop and think, to render your own final verdict - a personal resolve (...) that this shall never be allowed to happen again».*

Le immagini del processo girate da Hurwitz vennero utilizzate poi secondariamente per un altro documentario: *Witnesses to the Holocaust (1987)*, con finalità puramente storico-didattiche, prodotto dal Jewish Museum di New York in collaborazione con il museo israeliano Yad Vashem (fondato per le vittime ebraiche dell'Olocausto nel 1953). La differenza con *Verdict for Tomorrow* è sensibile; non ci si imbatte immediatamente, come invece accade nel primo documentario, in immagini cruente rappresentative di un crimine violento, ma il tutto si apre invece con lo scorrimento di un testo che sintetizza i rimanenti novanta minuti della pellicola.

Il narratore (la cui voce è di Joel Gray, attore statunitense di nota fama per telefilm quali: *Law & Order*, *Crossing Jordan*, *Gray's Anatomy*, *Private Practice*, etc.) qui ha una funzione decisamente più decentrata rispetto a quello del documentario di Hurwitz, fungendo da semplice e neutrale commentatore storico. Il fine dell'intero documentario è questa volta prettamente pedagogico e scolastico non essendo concepito, a differenza del

primo, come arma della pubblica accusa, ma incentrandosi invece sulla necessità dell'educazione della nuova generazione circa la storia dell'Olocausto, seguendo l'impostazione cronologica del processo nella sua suddivisione in vari capitoli - persecuzione, ghettizzazione, sterminio - e riuscendo, indirettamente, a rappresentare altrettanto cronologicamente i momenti salienti di cui si compose l'Olocausto stesso.

Il documentario non termina con la conclusione del processo, ma con un pensiero di Abraham Aviel (sopravvissuto ad un *aktion* da parte delle Einsatzgruppen raccontata da egli stesso in precedenza nel documentario), con il quale sosterrà l'importanza della sua drammatica esperienza, e di quella degli altri sopravvissuti, con i nazisti e la necessità della circolazione e rievocazione di queste stesse esperienze: «*It was always my thought: one must survive, one must remain behind...so he can tell what happened*».

In *Witnesses to the Holocaust* si assiste quindi ad una marcatura forte, decisa, di quello che dovrebbe essere il valore e la funzione della storia, quella cioè di imprimere gli eventi/errori fatali commessi nelle menti degli spettatori affinché non accadano mai più. E il titolo volutamente ambiguo di questa produzione - con il riferimento diretto ai sopravvissuti dell'Olocausto che testimoniarono al processo, ma anche a tutti coloro che indirettamente, tramite la visione del documentario, diverranno spettatori coscienti e quindi testimoni del processo svoltosi - vuole essere un encomio a questo valore e a questa funzione della storia stessa.

Circa dieci anni più tardi, nel 1997, seguì un ulteriore documentario: *The Trial of Adolf Eichmann*, una coproduzione di circa due ore della PBS e ABC. Anche qui, come nei documentari precedenti riguardanti il processo ad Eichmann, è forte l'utilizzo del montaggio incrociato (cd *crosscutting*) di immagini del processo e di immagini d'archivio. E anche in questo caso si è optato per l'utilizzo della voce di un narratore. Il tutto però inizia con il suono melodico e malinconico di un pianoforte, e in questo senso, l'utilizzo di una colonna sonora lo rende una produzione convenzionale, in linea con le creazioni hollywoodiane affermatesi, in cui si utilizza il suono per preparare emotivamente gli spettatori alle immagini che verranno proiettate e per creare un corpo sonoro di fondo che accompagna lo spettatore durante tutto il film. E il carattere tipicamente cinematografico del documentario è sottolineato anche dall'utilizzo di attori professionisti per il doppiaggio delle voci, a differenza dei due documentari precedenti.

In *The Trial of Adolf Eichmann* l'utilizzo del *crosscutting* assume una duplice funzione: retrospettiva, con l'utilizzo di immagini di archivio dell'Olocausto; prospettiva, con interviste ai partecipanti al processo. Peraltro è interessante notare come le immagini in bianco e nero del processo stesso siano state accostate alle immagini a colori delle interviste postere dei partecipanti al procedimento, per sottolineare la storicità di tale momento contestualizzandola nel passato senza però volersi imporre, a differenza di *Witnesses to the Holocaust*, come documentario pedagogico della storia dell'Olocausto né tantomeno della storia del processo in sé, ma ponendosi piuttosto come il pezzo di un mosaico che va ad aggiungersi alla composizione in una funzione di continuità storica nella memoria collettiva della gente.

Rileva, infine, il film di Eyal Sivan, uscito nel 1999: *Un specialiste, portrait d'un criminel modern*, ispirato al libro di Hannah Arendt: *La banalità del male* (1964).

Ciò che emerge in primo luogo nella produzione di Sivan, a differenza dei documentari precedentemente analizzati, è l'atmosfera teatrale, aritmeticamente costruita del processo, a scapito di una narrazione lineare, cronologica delle varie fasi dibattimentali. Fin da subito si intuisce che la volontà del regista non è quella di creare un documentario prettamente storico o giuridico o scolastico, ma piuttosto quella di innalzare una sorta di messinscena teatrale, con scenografia, attori, comparse e spettatori. Il montaggio appare confuso, ambiguo e reso ancor più equivoco grazie ad improvvisi suoni e rumori, e grazie anche all'utilizzo di effetti sonori e visivi (distorsioni, dissolvenze, etc). E il punto focale di tutta la costruzione del regista è, come già evidenziato e analizzato da Hannah Arendt nel suo libro, la scissione, lo iato che si creò tra la figura dell'antieroe - Otto Adolf Eichman - e quella eroica della Corte - a partire in primo luogo dalla pubblica accusa rappresentata da Gideon Hausner - il tutto traslato in un contesto che sembra aver poco o nulla a che fare con quello di un processo.

Scrivo, a proposito, la Arendt nel suo libro: «(...) i giudici erano lì, seduti alla loro cattedra, di fronte al pubblico come in un teatro. Il pubblico doveva rappresentare il mondo intero (...). Dovevano assistere ad uno spettacolo non meno sensazionale del processo di Norimberga; solo che questa volta il tema centrale sarebbe stato "la tragedia del popolo ebraico nel suo complesso". (...) il processo doveva basarsi su quello che gli ebrei avevano sofferto, non su quello che Eichmann aveva fatto», e questo è ciò che

effettivamente sembra emergere dalle immagini di Sivan.

Nelle prime fasi dibattimentali l'imputato ci viene presentato come un essere mostruoso, inumano, capro espiatorio del male nazista: il film si apre con la perorazione iniziale che fece Hausner nel processo, con la quale egli sottolinea senza troppe perifrasi tale mostruosità. E la scelta di Sivan è vincente; lo spettatore inconscio crede effettivamente di aver a che fare con questo mostro; sembra percepirlo, sentirlo con i suoi difetti fisici, con le sue storture, e le sue sembianze inumane.

La teatralità della struttura viene poi evidenziata dalla presenza di un pubblico, un folto gruppo di spettatori tutt'altro che passivo rispetto alla trama narrativo-procedimentale, ma che, anzi, è compartecipe e a tratti irruente nei confronti di quel mostro così rappresentato.

E le parole che l'usciera grida («*Beth Hamishpath*» - la Corte!) e che ricorrono svariate volte anche nel film sembrano essere il segnale di apertura del sipario di quel teatro.

Ma, lentamente, quello che emerge con lo svolgimento del processo, e così anche da *Uno Specialista*, e che scardina il perno su cui si basa la fase quantomeno iniziale della struttura, è la rivelazione di una figura assolutamente umana, mediocre, "banale" - utilizzando le parole della Arendt - dell'imputato Adolf Eichmann.

Nulla in lui, dal suo aspetto alle sue parole, sembra far propendere per l'iniziale tesi di Hausner (se non, forse, per qualche tic nervoso che dà un tocco caratteristico alla figura dell'imputato, altrimenti del tutto comune e priva di segni particolari)

Egli si mostra alla Corte come un normale funzionario (l'ideale funzionario, forse) amministrativo, fedele e puntuale esecutore di ordini. Un piccolo e indistinto ingranaggio di una grande macchina; "portatore di ordini" - usando il mutato termine nazista *befehlsträger* - inserito in un più vasto disegno razionale. La mostruosità di questo essere, come concepita nelle prime fasi processuali, viene via via scemando, lasciando spazio alla normalità di un uomo inserito in un sistema cruento, servitore acritico di una legge (quella nazista) che seppur sbagliata, crudele ed assassina rimaneva per lui legge del Reich, e in quanto tale da servire.

E la sua colpa principale era proprio questa sua assoluta mancanza di senso critico, di riflessività; come da lui affermato in istruttoria, avrebbe mandato a morte pure suo padre se qualcuno gli lo avesse ordinato. Non contavano le proprie opinioni, e nemmeno le opinioni degli altri; contava solamente la parola imperativa, l'ordine superiore, il comando che

giungeva dai gradi più elevati del suo. Viveva in un mondo strutturato in maniera rigidamente gerarchica, ed era impossibile per lui potersi estraniare da questa struttura.

Altro elemento che emerge di primo acchito tanto nella sceneggiatura di Sivan quanto nell'analisi di Hannah Arendt, è la storpiatura del meccanismo processuale, ideato giuridicamente per giungere all'accertamento di una verità storica e per l'applicazione di una giustizia concreta e ponderata, ma che qui lo si percepisce come connotato, appunto, da un vizio che accompagnerà il processo dalla fase iniziale fino alla sua conclusione con la sentenza: la volontà di identificare Eichmann con l'intero male nazista e di voler incentrare il *thema decidendum* del processo non sui crimini che Eichmann stesso aveva commesso o meno, ma su ciò che gli ebrei avevano sofferto.

Il film si chiude con le parole sconcertanti dell'imputato, che rischiano di lasciare confuso lo spettatore: *«Per concludere, già allora pensavo che questa soluzione violenta non fosse giustificata. La consideravo un atto mostruoso. Ma ero legato al mio giuramento di obbedienza e dovevo occuparmi nel mio settore dell'organizzazione dei trasporti. Non ero sciolto dal mio giuramento, quindi non mi sento responsabile, nel profondo di me stesso e mi sento liberato da ogni colpa (...) Facevo il mio dovere conformemente agli ordini. Non ho mai avuto rimproveri per non aver compiuto il mio dovere o di aver mancato in qualcosa nel fare il mio dovere. E ancora una volta, oggi, lo voglio ripetere».*

Ecco così che la telecamera, in complicità con un libro, viene a denudare il corpo di un imputato che era stato vestito con abiti che non gli erano propri. La pericolosità di quest'uomo non era la sua anormalità, come si voleva far credere, ma l'esatta antitesi: la sua banalità. Il fatto che un uomo assolutamente normale, ordinario, comune, abbia potuto commettere crimini così tremendi e così pregni di odio verso l'essere umano, è elemento di terribile sconcerto per colui che assiste alla proiezione.

La necessità di comprensione del fenomeno nazista come non "semplicemente" una pregiudiziosa "caccia alle streghe", ma al contrario, come momento di analisi strategica, politica ed economica da parte di un potere sempre più avido e subdolo al fine di imperare in modo incontrastato a spese degli altri, e che ha ingenerato fiducia nel popolo tedesco spingendolo, spesso in modo consenziente, ad obbedire, è la traccia, in alcuni tratti quasi subliminale, dei due documenti (film e libro).

Ognuno dei quattro documentari si chiude in un modo diverso; quest'ultimo lo fa con un

lento *zoom* della telecamera sulla figura dell'imputato Eichmann, mentre intorno a lui scompaiono dapprima le guardie, poi i microfoni e le cuffie che indossa e poi ancora la struttura che lo ingabbia. Rimangono un block-notes e una penna sotto i quali si allarga una scrivania che, insieme alla figura di Eichmann, prende colore, come se quel processo non si fosse mai svolto; come se Eichmann fosse rimasto l'obbediente funzionario di sempre.

Quattro obiettivi puntati su di un unico processo, a raccogliere testimonianze, impressioni, volti, parole, movimenti. Quattro documentari che esprimono in maniera differente il senso di angoscia e di drammaticità scaturenti da quelle testimonianze, da quei volti e da quelle parole. Un obiettivo comune di fondo: far riflettere lo spettatore, affinché questo si confronti in modo critico, cauto e razionale con quel particolare momento storico - il processo Eichmann - ma più in generale rispetto a quel più largo contesto sul quale quel momento poggia il suo essere - il nazismo.

Filmografia:

Verdict for Tomorrow (USA , 1961), di Leo T. Hurwitz, diretto da Leo T. Hurwitz , prodotto dalla Anti-difamation League e Capital Cities Broadcasting Corporation (NY)

Witnesses to the Holocaust (USA, 1987), prodotto da Jewish Museum of NY, in collaborazione con il museo israeliano Yad Vashem;

The Trial of Adolf Eichmann (USA, 1997), prodotto dalla PBS in collaborazione con la ABC News/Great Project.

Un specialiste, portrait d'un criminel moderne (Fr, 1999), di Eyal Sivan, in collaborazione con Rony Brauman, prodotto da Eyal Sivan per Momento! e per France 2 Cinéma

Bibliografia:

Arendt, Hannah. La Banalità del Male - Eichmann a Gerusalemme. Feltrinelli, 1964

Moran, L.; Sandon, M. Law's Moving Image. Great Britain, Glasshouse Press, 2004