

Immagini e immaginario della Shoah, tra tirannia del visibile e cecità dello sguardo.

Laura Fontana

Pubblicato su *Historia Magistra*, rivista di storia critica diretta da Angelo Orsi, 21/2016, Franco Angeli Editore

Al di là del senso di colpa per non aver contrastato il male e alla vergogna di aver dato vita al pensiero che ha reso possibile Auschwitz, quello che la Shoah ci ha lasciato in eredità non è tanto un lessico culturale e politico che alimenta incessantemente il discorso pubblico¹ ma, semmai, un immaginario collettivo la cui potenza simbolica pare amplificata dall'iterazione ossessiva dello stesso limitato repertorio visivo, costituito essenzialmente da fili spinati, schiere di detenuti con la divisa a righe, cumuli di cadaveri nudi raccolti da una ruspa, volti di bambini e cancelli di ingresso dei lager. Immagini talmente riprodotte, sempre uguali a se stesse, da risultare oggi mute e banalizzate. Per tentare di comprendere un evento terrificante su cui la nostra mente si arrovella, si incaglia e fallisce, attingiamo continuamente a un' «inventario fotografico dell'orrore estremo»², nella duplice convinzione di riuscire a trasmettere *davvero* che cosa rappresenta Auschwitz (più che cosa, come e quando è accaduto) e che *ciò che si è visto* costituisca garanzia di autenticità, oltre che specchio trasparente dei fatti che raffigura.

Ma cosa *vediamo* realmente quando guardiamo le immagini della Shoah e dei campi di concentramento che da tempo costituiscono il nostro panorama visuale?³

In gran parte del mondo occidentale, molti postulano l'esistenza di un legame indissolubile tra *l'azione di vedere* una traccia della storia (in epoca recente, soprattutto le rovine di Birkenau dalle quali trarre significati universali) e quella di conoscere la storia nella sua interezza e complessità, attribuendo a ciò che si è visto il potere di sintetizzare una verità assoluta, nonché di trasformare lo spettatore in custode della memoria.⁴ Pur dubitando di questo assioma, come potremmo valutare i risultati prodotti da questa "cura della vista"⁵, analizzando cioè se le immagini dello

¹ Questo è vero per i Paesi dell'Europa occidentale, Israele e gli Stati Uniti. La percezione è molto diversa in Europa orientale (pur con differenze da paese a paese), dove la memoria pubblica della Shoah è uno spazio mobile e conflittuale, abitato dai ricordi dolorosi di una doppia occupazione nazista e sovietica.

² L'espressione è di Susan Sontag in *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978.

³ Shoah e campi di concentramento vengono spesso fatti coincidere nell'immaginario collettivo in cui Mauthausen si confonde con Auschwitz e Dachau col ghetto di Varsavia. Il fenomeno dei *Konzentrationslager* coinvolse milioni di persone in tutta l'Europa sotto influenza nazista ma influenzò solo marginalmente gli ebrei e in un periodo cronologicamente limitato all'ultima fase della guerra.

⁴ Per averne la convinzione basterebbe leggere le "Linee guida per i viaggi studio ai luoghi autentici e non autentici della Shoah" fornite da un'organizzazione intergovernativa internazionale e autorevole come l'IHRA, International Holocaust Remembrance Alliance (ex Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance and Research), della quale fanno parte 31 Paesi al mondo, tra cui l'Italia, "Guidelines for Study Trips to Holocaust-Related Authentic and Non-Authentic Sites", all'indirizzo online: <https://www.holocaustremembrance.com/guidelines-study-trips-holocaust-related-authentic-and-non-authentic-sites>, oppure la pubblicazione edita dalla FRA Fundamental Rights Agency, organismo dell'Unione Europea, *Human rights education at Holocaust memorial sites across the European Union: An overview of practices*, disponibile online all'indirizzo: http://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/1790-FRA-2011-Holocaust-education-overview-practices_EN.pdf

⁵ Più o meno quanto accadde alla liberazione con la cosiddetta "pedagogia dello shock emotivo" o "pedagogia dell'orrore" che gli Alleati americani, sollecitati in particolare dal generale Eisenhower, svilupparono nei confronti

sterminio che oggi ci sembrano sinistramente famigliari hanno facilitato, oppure inibito, la nostra capacità di comprendere quanto è accaduto?

In questo contributo intendo riflettere sull'uso e sull'abuso che facciamo dell'iconografia della Shoah, interrogando un rapporto spettatore-sguardo-immagine che sembra condannato al duplice paradosso della tirannia del visibile, da un lato, e della cecità rispetto a ciò che si guarda, dall'altro. Senza nemmeno sfiorare il dibattito, peraltro oggi alquanto sterile, sul confine tra rappresentabilità e irrepresentabilità di ciò che chiamiamo Auschwitz⁶, proverò ad analizzare come la riproposizione dello stesso scarno repertorio visivo nella letteratura accademica e divulgativa abbia influenzato prepotentemente il nostro modo di costruire gerarchie di ricordi e di conoscenze, generando una progressiva incapacità di attribuire un senso storico e politico alle immagini riferite alla Shoah (anche quando non lo sono), fino a produrre fenomeni di travisamento dei fatti e derive dei meccanismi di trasmissione della memoria. Mi interessa soprattutto interrogare lo slittamento semantico di cui sono state oggetto alcune fra le più note fonti iconografiche relative alla persecuzione degli ebrei, tralasciando altri tipi di immagini e immaginari su cui, tuttavia, ci sarebbe molto da commentare, ad incominciare dalla *conferma visiva* sull'esistenza del crimine che milioni di persone si aspettano dalla visita dell'ex campo di concentramento e di sterminio di Auschwitz-Birkenau e da come oggi si percepisce la Shoah proprio attraverso la visita di quel luogo.

Il paradosso dell'archivio iconografico della Shoah.

La Shoah è stato uno degli eventi più documentati della storia del Novecento, forse dell'intera storia umana⁷, principalmente da parte dei persecutori e dei liberatori dei campi e, in minor misura, da parte delle vittime che oltre a essere sprovviste di mezzi, rischiavano la vita se scoperte a documentare la loro condizione.

Eppure perdura nell'opinione pubblica l'idea che la "Soluzione finale" sia stato un crimine perpetrato nel segreto assoluto e tenuto nascosto dai suoi perpetratori che invece fotografarono, filmarono e registrarono con dovizia di dettagli ogni tappa del processo di persecuzione degli ebrei. Se buona parte di questo corpus documentario fu distrutto dai nazisti, tanto che non

della popolazione tedesca, costringendola a prendere visione dei crimini commessi nei lager. Gli abitanti dei villaggi nei pressi di Buchenwald e Dachau, per esempio, furono costretti a sfilare davanti alle pile di cadaveri per guardare ciò che durante la guerra "non avevano voluto vedere", in alcuni casi anche a munirsi di vanga e a seppellirli. Diversi storici, come ad esempio Habbo Knoch in *Die Tal als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg, Hamburger Edition, 2001, hanno appurato che la disposizione dei cadaveri nei lager fu appositamente organizzata in modo tale da acuire lo sconvolgimento emotivo e il senso di colpa nel visitatore tedesco. Per esempio a Buchenwald, si procedette a raggruppare e impilare i corpi delle vittime in mucchi di grandi proporzioni prima di fotografarli.

⁶ Mi riferisco ad Auschwitz per il suo duplice significato di simbolo universale del male e di *pars pro toto* del genocidio degli ebrei, ma questo luogo svolse diverse funzioni attraverso un complesso concentrazionario di circa 40 campi di lavoro in cui furono internate e persero la vita anche decine di migliaia di prigionieri non ebrei: oppositori politici (soprattutto polacchi), Sinti e Rom, omosessuali, Testimoni di Geova, prigionieri di guerra sovietici.

⁷ Zelizer B., *Visual culture and the Holocaust*, Rutgers, The State University, 2001, p. 217

possediamo immagini del processo di messa a morte di massa a Bełżec, Sobibòr e Treblinka e nemmeno di ciò che accadde dentro ai crematori di Auschwitz-Birkenau, ci sono pervenuti milioni di scatti fotografici e di filmati che documentano la Shoah al di là di ogni possibile dubbio anche da parte negazionista. Le SS e i soldati tedeschi in servizio sul fronte orientale e nei territori occupati investirono chilometri di pellicola per immortalare gli ebrei agonizzanti nei ghetti, oppure terrorizzati, sul ciglio delle fosse comuni, un attimo prima di essere fucilati.⁸ Se le fonti vive che comprovano il crimine non sono certo poche, nell'immenso archivio della Shoah vi sono anche documenti fotografici meno espliciti nel mostrare direttamente il genocidio, eppure ugualmente straordinari per il valore di testimonianza poiché se interrogati correttamente, contestualizzati e messi a confronto con altri fonti coeve, rivelano molto più di quanto lasciano intravedere nelle inquadrature. Mi riferisco, ad esempio, ai due *Album di Auschwitz*: il primo, conosciuto come *Album di Lili Jacob* e realizzato tra fine maggio e inizi giugno 1944 da due SS, mostra l'arrivo e la selezione tra "abili" e "inabili" al lavoro forzato di un trasporto di ebrei ungheresi giunto a Birkenau⁹; il secondo, ritrovato solo una decina di anni fa, apparteneva a Karl Höcker, assistente SS del comandante di Birkenau Richard Baer, e consiste in una collezione privata di oltre cento scatti che immortalano momenti di svago delle guardie tedesche del campo nell'estate 1944. Sono immagini dall'ambientazione bucolica (la località di villeggiatura è Solahutte, a pochi chilometri dalle camere a gas) e dal clima spensierato, in cui gli uomini e le donne della guarnigione del campo si dedicano a canti, balli e pic nic sul prato.¹⁰ Complessivamente i due documenti assemblano oltre trecento fotografie che furono scattate nello stesso periodo e che si riferiscono ad Auschwitz nella sua funzione di centro di sterminio. Se entrambe le fonti mostrano il punto di vista dei carnefici, nell'Album Lili Jacob l'obiettivo mette a fuoco le vittime, ovvero lo svolgimento del "trattamento di un convoglio di ebrei" in tutte le sue fasi (secondo il gergo nazista); l'Album Höcker ci offre, invece, istantanee del mondo privato dei persecutori che vedono se stessi come persone normali (come effettivamente furono), bisognose di riposo e svago in compagnia dopo "un duro lavoro".

Va rilevato come in entrambi gli Album la violenza sembri assente ed è solo una conoscenza storica capace di contestualizzarle che può renderle delle testimonianze vive di valore su come si svolse lo sterminio degli ebrei. Prendiamo lo scatto che riprende una donna curva coi suoi fagotti, mentre cammina costeggiando il filo spinato con tre bambini piccoli che paiono stanchi e miseramente vestiti.¹¹ Sono le informazioni acquisite a posteriori circa il funzionamento di

⁸ A titolo di esempio, è stato ritrovato un breve filmato sulla fucilazione di massa degli ebrei lettoni di Liepaja, girato da un soldato tedesco nell'estate 1941, disponibile online sul sito di Yad Vashem, all'indirizzo: <http://www.yadvashem.org/untoldstories/database/homepage.asp>

⁹ Deportata a 18 anni a Birkenau insieme alla sua famiglia, Lili Jacob faceva parte dello stesso trasporto di ebrei fotografati dalle SS. Alla liberazione, fu lei a ritrovare casualmente l'album mentre era internata a Dora-Mittelbau. Dal 1980, questo documento visivo unico sul funzionamento di Birkenau come centro di sterminio fa parte delle collezioni di Yad Vashem ed è visibile online, all'indirizzo: http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/album_auschwitz/. Pubblicato in varie lingue, a cura di Israel Gutman e Bella Guttermann, l'Album ha un'edizione italiana, *Album Auschwitz*, (a cura di Marcello Pezzetti), Torino, Einaudi, 2008.

¹⁰ Su questo secondo album, si veda *Auschwitz through the lens of the SS: photos of Nazi leadership at the camp*, articolo disponibile online sul sito del Museo dell'Olocausto di Washington che lo ricevette in donazione nel gennaio 2007, all'indirizzo <https://www.ushmm.org/information/exhibitions/online-features/collections-highlights/auschwitz-ssalbum>.

¹¹ Mi riferisco alla fotografia dell'Album di Auschwitz Lili Jacob visibile sul sito di Yad Vashem all'indirizzo online: http://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/traveling_exhibitions/auschwitz_album/images/03.jpg

Birkenau e una conoscenza generale della Shoah che ci permettono di interpretare quella foto come il prodotto della selezione operata dalle SS sulla rampa ferroviaria, leggendola quindi come l'immagine degli ebrei più deboli (una donna forse anziana e dei bambini), tutti considerati "inabili" e pertanto inutili, che si avviano verso la camera a gas, ignorando la loro sorte. Ma se non sappiamo nulla, quella foto da sola non parla e potrebbe evocare una qualsiasi altra situazione, per esempio di rifugiati o di civili sfollati in tempo di guerra oppure di civili internati in campi di prigionia.

In sostanza, ed è banale forse rimarcarlo, un'immagine non è né trasparente né garanzia di verità assoluta come spesso si sostiene, ma funziona sempre in maniera doppia e dialettica, al contempo mostrando qualcosa e nascondendo qualcos'altro allo stesso tempo.¹²

Lo studio comparato dei due Album offre innumerevoli spunti di approfondimento e riflessione, ma esula dal tema che mi sono proposta di trattare e mi limiterò a sottolineare come queste fonti siano ancora poco diffuse ed utilizzate, al di fuori degli ambiti accademici.

Al patrimonio visuale della Shoah appartengono anche le immagini prodotte dagli ebrei sia prima dell'inizio della catastrofe che durante la persecuzione. È il caso, per esempio, degli album di famiglia, documenti troppo spesso trascurati nei modelli di trasmissione della Shoah che sembrano invece privilegiare il repertorio di immagini prodotte dai carnefici, in cui gli ebrei, già divenuti vittime, sono raffigurati secondo la visione dei loro persecutori. Un errore metodologico che rischia di farci perdere di vista il fatto che continuiamo a promuovere modelli di conoscenza dello sterminio che si nutrono quasi esclusivamente di un'iconografia partorita da chi ha pensato e reso possibile la Shoah. Il che equivale ad alimentare il paradosso di voler insegnare l'umanità distrutta ad Auschwitz utilizzando non le immagini vere degli ebrei prima della catastrofe, ma l'immaginario dell'ebreo deformato dalla lente dell'odio antisemita e dal processo di distruzione.

Non è possibile elencare in poche righe la ricchezza iconografica di tutto quanto riuscirono a produrre, spesso in condizioni di grande pericolo, gli ebrei perseguitati¹³, basterà menzionare a titolo di esempio gli scatti di Rozenwajg Henryk Ross realizzati clandestinamente nel ghetto di Łódź tra il 1940 e l'estate 1944 (poco prima della sua liquidazione definitiva e della deportazione degli ultimi abitanti verso le camere a gas di Birkenau). Parallelamente alla sua attività di fotografo ufficiale agli ordini dei nazisti, Ross riuscì ad immortalare lampi di vita e di amore, raccogliendo bei ritratti famigliari di giovani coppie sorridenti, con in braccio i loro figli piccoli¹⁴. Sono immagini che

¹² Didi-Huberman G., intervista in «Doppiozero» di Frédéric Lambert e François Niney a Georges Didi-Huberman, disponibile online all'indirizzo: <http://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/la-condizione-delle-immagini>, consultato il 28 febbraio 2016.

¹³ È doveroso ricordare almeno le quattro fotografie scattate clandestinamente nell'estate 1944 da alcuni membri del *Sonderkommando* nei pressi del Crematorio V di Birkenau, su cui ha scritto un saggio fondamentale Didi-Huberman G., *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005. Si veda anche Reiniger F., *Inside the Epicenter of the Horror. Photographs of the Sonderkommando*, articolo disponibile online sul sito di Yad Vashem, all'indirizzo http://www.yadvashem.org/yv/en/education/newsletter/29/photographs_sonderkommando.asp, consultato il 24 gennaio 2016.

¹⁴ Ne diamo solo un esempio: <http://www.lodzghetto.ago.net/view/objects/asitem/64518/23/title-asc?t:state:flow=31bf7be3-7107-4745-a182-19b2abbb8895>

contrastano e quasi negano, come un inno tenace alla vita, la condizione umiliante e di degradazione a cui i nazisti obbligavano le loro vittime.

Come mai allora, nonostante l'abbondanza e la diversità delle fonti iconografiche, per evocare l'orrore dello sterminio ricorriamo sempre alle stesse poche immagini, riducendo ciò che sappiamo di questa storia a indizi visivi familiari divenuti oggi abusati?¹⁵ A chi verrebbe in mente di citare come immagini rappresentative della Shoah una fotografia di Karl Höcker con i suoi compagni SS di Auschwitz che suonano la fisarmonica e ridono guardando l'obiettivo, oppure uno dei struggenti scatti di Henryk Ross in cui gli ebrei, già condannati a morte, riescono a catturare briciole di felicità? Indubbiamente sono fotografie meno note, ma anche più difficili da accettare come simbolo dell'orrore, perché scardinano le pre-conoscenze della maggioranza delle persone circa la normalità dei carnefici, assassini metodici ma anche uomini qualunque, e la condizione di vita nei ghetti, in cui l'amore riusciva talvolta a convivere con la fame e la morte quotidiana¹⁶.

A differenza delle icone che sono state accolte nell'immaginario comune e che chiedono allo spettatore solo di essere ri-conosciute, altre fonti visive relative allo sterminio e ai campi necessitano, per poter essere comprese, di una solida conoscenza della complessità della storia. L'iterazione delle stesse immagini, spesso promossa più per un intento pedagogico che per volontà di informare, ha imposto una semplificazione ed una riduzione dei contenuti veicolati, con la conseguenza di un'inversione del processo di conoscenza della storia, al punto che oggi la Shoah si sostanzia più in un fenomeno culturale e in una retorica politico-morale sul male e sulla responsabilità che in un vero e proprio oggetto di studio.

Il paradosso dell'archivio della Shoah consiste, allora, nell'avere a disposizione milioni di immagini e nell'utilizzarne solo pochissime ai fini divulgativi e pedagogici, senza variare mai il corpus iconografico di riferimento.

Alcune immagini divenute icone della Shoah

Vediamo alcune delle immagini più diffuse che sono divenute icone della Shoah.

Il gruppo numericamente più importante appartiene ai reportage realizzati dagli Alleati, principalmente statunitensi e britannici¹⁷, al momento del loro arrivo nei campi di concentramento e da loro diffusi alla stampa occidentale. L'incontro visivo con le atrocità commesse dai nazisti, raffigurate essenzialmente da cumuli di cadaveri nudi, oscenamente impilati come mucchi di spazzatura, nonché da migliaia di prigionieri ancora in vita, ma totalmente

¹⁵ Zelizer B., *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, The University of Chicago Press, 1998, p. 158.

¹⁶ Lo dice molto bene Marek Edelman, sopravvissuto alla rivolta nel ghetto di Varsavia, nel suo libro *C'era l'amore nel ghetto*, Palermo, Sellerio, 2009.

¹⁷ Le immagini prodotte dai soldati sovietici al loro arrivo, per esempio, ad Auschwitz, il 27 gennaio 1945, ebbero una diffusione molto più limitata nell'immediato dopoguerra, per ragioni che non possiamo nemmeno sintetizzare in questo contributo. Tra i numerosi saggi sull'argomento, si rimanda a Matard-Bonucci M.A., Lynch M., *La libération des camps et le retour des déportés. L'histoire en souffrance*. Bruxelles, Ed. Complexe, 1998.

debilitati dalle privazioni, provocò nei soldati liberatori¹⁸ un così grande shock emotivo da spingerli a produrre¹⁹ una serie imponente di fotogrammi su cui molti hanno scritto²⁰. Restano impressi nella memoria collettiva i detenuti di Buchenwald ripresi dalla fotografa americana Margaret Bourke-White, coi volti scarni e annichiliti dalla sofferenza patita, la divisa a righe del lager, in piedi dietro il filo spinato, quasi in attesa della libertà²¹. Subito famosissima, grazie anche alla rivista *Life* che per prima la pubblicò, la fotografia fu poi riprodotta in svariati contesti²² fino a diventare una vera e propria icona. Lo stesso può dirsi, in una certa misura, degli scatti del reporter franco-tedesco Éric Schwab²³ a Dachau, oppure la fotografia di un giovane Elie Wiesel tra decine di prigionieri indeboliti dagli stenti, stesi nelle cuccette di legno in una baracca a Buchenwald.²⁴

Si tratta di immagini utilizzate dal dopoguerra ad oggi in maniera ridondante e ossessiva, soprattutto ogni volta che si avvicina la ricorrenza della Giornata della Memoria, che alludono genericamente al genocidio commesso dai nazisti nonché di evocare anche nello spettatore più distratto i concetti della sofferenza e della barbarie. Tuttavia, esse hanno solo un nesso indiretto con la Shoah, non fosse altro per il fatto che Buchenwald, Dachau e Bergen Belsen non furono mai luoghi adibiti allo sterminio degli ebrei. Nell'immaginario comune quegli scatti riattivano automaticamente l'apice dell'orrore assoluto, cioè la Shoah. Diffuse troppo spesso, ieri come oggi, senza didascalie storicamente attendibili, quand'anche del tutto prive dei crediti essenziali, sono immagini che hanno progressivamente perso la capacità di fornire informazioni storiche su ciò che raffigurano. Pochi, infatti, saprebbero contestualizzarle all'ultima tragica fase dei campi di concentramento del Reich, all'evacuazione forzata, da Auschwitz e dai lager situati più a est, dei prigionieri sopravvissuti, tra cui gli ultimi ebrei rimasti in vita, che furono trasferiti entro i confini della Germania pre-guerra in condizioni così disumane da causare una mortalità altissima.

Per evocare la Shoah ci serviamo, dunque, di poche fotografie scelte che però non raccontano questa tragedia nella sua interezza e complessità, se non al prezzo di un travisamento dei fatti e di

¹⁸ A eccezione di Dachau, nessun campo di concentramento nazista, tanto meno Auschwitz, rappresentò mai un obiettivo militare per i soldati alleati. Parlare dunque di "liberazione" rappresenta un abuso linguistico. Si veda la mostra online del Mémorial de la Shoah, La libération des camps et le retour des déportés, <http://liberation-camps.memorialdelashoah.org/reperes/liberations/liberations.html>.

¹⁹ Furono soprattutto fotografi e reporter professionisti, al seguito delle unità militari, a realizzare i servizi sui campi, non i soldati comuni.

²⁰ Ci limitiamo a segnalare un testo divenuto un classico, Chéroux C., (a cura di) *Memoria dei campi. Fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999)*, Roma, Contrasto, 2001.

²¹ In realtà, è noto che la fotografia, come molte altre scattate alla liberazione, fu posata ed è quindi la messa in scena di una situazione certo verosimile ma non vera come l'intento della reporter vorrebbe indurre a credere. Si veda ad esempio Matard-Bonucci M.A., Lynch M., op. cit.

²² Art Spiegelman, figlio di sopravvissuti, la riprodusse sotto forma di tavola di disegno, nell'opera a fumetti *Maus* in cui racconta la storia dei suoi genitori durante la Shoah, inserendo tra i sopravvissuti anche suo padre. Marianne Hirsch, anch'essa figlia di sopravvissuti e studiosa della cultura visuale della Shoah, ne deduce che l'impossibilità dei figli di immaginare l'orrore vissuto dai propri famigliari li spinge a recuperare quello stesso patrimonio visivo collettivo a cui tutti si rifanno per tentare di rappresentare l'irrappresentabile. Hirsch M. *Immagini che sopravvivono: le fotografie dell'Olocausto e la post-memoria*, in «Storia della Shoah» (a cura di Cattaruzza M., Flores M., Levis Sullam S., Traverso E.), vol. III, [Riflessioni, luoghi e politiche della memoria], Torino, UTET, 2006, pp.385-421.

²³ Corrispondente di guerra a servizio dell'Agence France Presse (AFP), Eric Schwab era ebreo da parte di madre e fu testimone dell'orrore dei lager in diversi campi come Ohrdurf, sottocampo di Buchenwald, Buchenwald, Dachau, Leipzig-Thekla e Terezin dove ritrovò sua madre, deportata dalla Germania.

²⁴ La fotografia può essere vista per esempio sul sito del Museo dell'Olocausto di Washington, all'indirizzo online: <https://www.ushmm.org/lcmedia/photo/lc/image/74/74607.jpg>

piegare l'intero fenomeno ad una lettura meramente morale: lo sdegno, l'orrore e la pietà per il numero impressionante di morti. Ma la Shoah fu esattamente il contrario: la distruzione totale delle vittime, fino alla disgregazione dei loro corpi ridotti a cenere e *fatti sparire dalla vista*, nonché alla distruzione delle tracce del crimine. Non a caso, nella radice del verbo tedesco "vernichten" (eradicare, distruggere) c'è il vocabolo "nicht" (niente) che esprime bene l'idea di sradicare completamente l'ebraismo dalla faccia della terra spazzandolo via fino a ridurlo a "niente".

Infatti ad Auschwitz i Sovietici non trovarono quelle montagne di decine di migliaia di cadaveri che a Bergen Belsen giacevano ovunque nel campo. I principali centri di sterminio di massa degli ebrei (Treblinka, Sobibor et Belzec) erano già stati distrutti dai nazisti negli ultimi mesi del 1943, mentre Chelmno fu incendiato il 17 e 18 gennaio 1945. Il che equivale a dire che nei luoghi che furono l'epicentro della Shoah *non c'era più niente da vedere* alla liberazione.

Tornando alle immagini-icone dei campi, utilizzate come simboli iconografici anche della Shoah (pur non essendolo), va detto che nella maggioranza di coloro che le guardano convinti di *ri-conoscerle*, manca anche la conoscenza sufficiente per comprendere che non rappresentano nemmeno la storia dei campi in cui furono scattate dagli Alleati, se non al prezzo di un'imperfezione di cui è doveroso tenere conto. Bergen Belsen²⁵, per esempio, dalla sua istituzione nel 1940 alla primavera 1943, fu essenzialmente un campo per prigionieri di guerra le cui condizioni di internamento, seppur dure, non assomigliavano affatto a quelle catastrofiche degli ultimi mesi del 1945, quando il lager divenne un centro di raccolta per le migliaia di ebrei costretti ad abbandonare i campi situati sul confine orientale e vicini all'avanzata russa e fu contrassegnato da una mortalità impressionante.

Riepilogando, allora, quello che di quei luoghi ha colto l'obiettivo dei fotografi occidentali alla fine della guerra, non è né il processo di messa a morte di massa degli ebrei per opera dei carnefici (che di fatto è già avvenuto ed è avvenuto altrove) né la storia di quel lager nel suo insieme, ma è invece la fine della storia di Dachau, Ohrdurf o Bergen Belsen attraverso il tragico risultato di *ciò che resta* del fenomeno concentrazionario e, in minima parte, della Shoah. Pur essendo oggi informazioni accessibili anche ai non specialisti dell'argomento, la forza simbolica delle immagini dei lager come furono visti dagli eserciti alleati continua a prevalere sulla conoscenza.

Ecco allora che è sempre un'altra fotografia molto conosciuta di Bergen Belsen scattata alla liberazione, quella del bulldozer animato dal soldato inglese²⁶ che raccoglie i cadaveri nudi delle vittime, per buttarli in un'immensa fossa comune ad essere stata scelta dall'Imperial War Museum di Londra per la sua mostra permanente. Esposta come gigantografia in un punto ben visibile dai visitatori, l'immagine - proprio per il potere evocativo dell'atrocità e dell'inumano commesso dai carnefici che le viene attribuito, amplificato dalla sua iterazione in tutti i contesti divulgativi - viene ri-conosciuta dal visitatore e funziona come un medium che rafforza la sua convinzione che tutta la portata della Shoah sia racchiusa in quel fotogramma. Potremmo dire che si tratta di un'immagine che conferma una presunzione di sapere e che non stimola un reale bisogno di

²⁵ Bergen Belsen fu l'unico campo di concentramento nazista liberato dai Britannici nell'aprile 1945.

²⁶ L'immagine è visibile online sul sito dell'Imperial War Museum di Londra, al seguente link:

<http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205194125>

conoscenza. Un'immagine, in sostanza, che va collocata in un momento storicamente ben preciso (i giorni successivi all'ingresso nel campo, avvenuto il 15 aprile 1945, dei soldati britannici) e compresa come il prodotto dell'alta mortalità di Bergen-Belsen dovuta a un insieme di fattori, tra cui mesi di sovraffollamento nel campo, denutrizione, epidemie, esecuzioni sommarie. Almeno fino a gennaio 1945, la storia di Bergen Belsen fu in gran parte estranea alla Shoah, un genocidio che fu perpetrato principalmente nei territori orientali e in Polonia.

Vale la pena di aggiungere che la gigantografia citata crea un effetto quasi paradossale nello spettatore/visitatore. Da un lato, la sovraesposizione di quella fotografia nell'immaginario comune permette a molti di addomesticare la dose di orrore che trasmette. Dall'altro, proprio perché l'inquadratura frontale non permette di distogliere lo sguardo dalla scena, viene ridotta la distanza critica ed emotiva tra chi guarda e l'immagine. In sostanza, l'assenza di distanza produce paradossalmente una distanza incolmabile, dal momento che l'occhio si trova talmente vicino a quello shock che paradossalmente non vi partecipa." Attivando l'associazione mentale con un *déjà vu* da catalogare immediatamente in quel repertorio visivo indifferenziato delle atrocità ove rubricare altre immagini simili, per poi dimenticarle, quel frammento visivo da museo non fa più veramente paura a nessuno, svuotato com'è della capacità di produrre quell'*epifania negativa* di cui parlava Susan Sontag.²⁷

Non a caso, del resto, proprio la Sontag scriveva che le fotografie riescono a sconvolgerci solo se sono in grado di apparire ai nostri occhi come nuove e capaci di trasmetterci qualcosa che ci scuote nel profondo, modificando in qualche modo la nostra percezione della realtà"²⁸.

Anche le immagini dei bambini superstiti di Auschwitz che sfilano davanti alle telecamere sovietiche²⁹, accompagnati da suore e da soldati dell'Armata Rossa e che scoprono il braccio per mostrare il numero tatuato, sono divenute di dominio pubblico e una presenza fissa in tutti i telegiornali che vanno in onda per il 27 gennaio, Giornata della Memoria. Peccato che la maggioranza ignori che quella celebre scena, come molte altre immagini della "liberazione" di Auschwitz, fu girata diversi giorni dopo dagli operatori sovietici ed è il frutto di una rappresentazione studiata per colpire gli spettatori. Così come accadde nei campi occidentali in cui arrivarono i soldati anglo-americani, anche qui gli Alleati russi procedettero ad una messa in scena del loro arrivo. Per enfatizzare il ruolo di salvatori essi ricostruirono a posteriori³⁰ l'incontro con i sopravvissuti ai quali mescolarono anche civili polacchi "travestiti" da prigionieri. Come apparire, infatti, credibili in quanto esercito vincitore che aveva decretato la fine della barbarie nazista se molti superstiti erano moribondi, troppo deboli per reggersi in piedi e sfigurati dagli stenti?³¹ È evidente che non c'è gloria nel "salvare" dei morti e dei moribondi. Negli anni dalla fine della

²⁷ Sontag S., op. cit.

²⁸ Sontag S., op. cit.

²⁹ Il fotogramma è parte di un filmato di cui restano conservati un minuto e dieci secondi di girato, opera dei Sovietici alcuni giorni dopo il loro arrivo ad Auschwitz-Birkenau. Il filmato è visibile anche online sul sito del Museo di Washington, che tuttavia non fornisce indicazioni né sull'autore né sulle condizioni della rappresentazione, al link, https://www.ushmm.org/wlc/it/media_fi.php?ModuleId=10005131&MediaId=60

³⁰ Com'è noto, l'arrivo nei campi fu spesso un fatto fortuito e le unità militari non avevano materiale adeguato per filmare e fotografare in condizioni difficili (per esempio dentro alle baracche dove occorreva molta luce). Fu solo organizzandosi e chiamando a raccolta fotoreporter professionisti o procurandosi mezzi più efficienti che gli Alleati riuscirono a produrre immagini come quelle che oggi conosciamo.

³¹ Esistono molti studi sulla liberazione di Auschwitz, citiamo solo Wiewiorka A., *Auschwitz 60 ans après*, Paris, Robert Laffont, 2005.

guerra, le informazioni acquisite sulla pellicola ci hanno confermato che i bambini ripresi dalla telecamera mentre varcano il cancello di Auschwitz erano veramente dei sopravvissuti al campo (molti di loro erano gemelli ebrei selezionati per gli esperimenti medici, altri erano arrivati nel tardo autunno 1944 quando le gassazioni di massa erano state sospese), tuttavia il filmato non fornisce in sé alcun indizio per indicare che la totalità di loro fosse ebraea.³²

A queste immagini-icone del panorama visuale collettivo se ne aggiunge qualche altra ugualmente riproposta all'infinito e oggi abusata. È il caso degli elementi strutturali dei campi che si ritengono fondanti per cogliere *visivamente* e concettualmente la realtà del luogo, come le fotografie del cancello di Auschwitz di cui si inquadra la scritta *Arbeit macht frei*³³, peraltro presente in quasi tutti i lager nazisti³⁴, e quella dell'ingresso di Birkenau, raffigurato dal fotografo polacco Stanislaw Mucha che lo ha colto in un paesaggio di neve, con la torretta di controllo, i tre binari morti che entrano nel campo e in primo piano numerosi oggetti abbandonati dalle vittime, probabilmente prima dell'evacuazione, dal momento che lo scatto fu realizzato tra fine febbraio e marzo 1945.³⁵ Sono entrambe immagini da copertina di innumerevoli libri sull'argomento e ossessivamente fotografate dalla stragrande maggioranza dei visitatori odierni di quei luoghi, forse a significare la soglia, reale o immaginata, che separa il mondo dell'inumano dei lager dal mondo dei vivi che attraversano quegli spazi cercandone significati e suggestioni.

Anche in questo caso, conviene notare che né l'una né l'altra immagine possono riassumere in sé la Shoah, dal momento che solo una minoranza di ebrei deportati in quel luogo varcò il cancello di Auschwitz e vide la scritta, mentre la maggioranza degli ebrei scesi dai treni per essere uccisi a Birkenau non passò sotto la torretta centrale, poiché quell'ingresso fu utilizzato solo dalla primavera 1944, quando furono prolungati i binari, in previsione dell'arrivo in massa degli ebrei ungheresi.

Lo scatto di Mucha può, tuttavia, essere ritenuto un simbolo delle dimensioni industriali della Shoah dal momento che il fotografo pone al centro della scena due elementi della modernità di Auschwitz: i binari della ferrovia e lo sfruttamento economico dei beni e oggetti delle vittime. A differenza delle immagini-simbolo dei campi liberati, costruite sull'orrore di pile di corpi sfigurati e nudi, laddove la quantità dei cadaveri voleva alludere alle proporzioni del crimine, l'icona dell'ingresso di Birkenau mi pare che trasmetta qualcosa di molto diverso perché il fotografo sembra aver percepito (forse inconsapevolmente?) la natura di un luogo adibito allo sterminio di massa.

Chiamato sul posto dai Sovietici insieme ad altri operatori per documentare il più possibile i crimini accaduti in quel luogo e raccogliere le prove per la commissione di inchiesta che si era appena costituita, Stanislaw Mucha dovette confrontarsi con una missione difficile: se ciò che era

³² Secondo le stime dei ricercatori del Museo di Auschwitz, alla liberazione furono trovati in vita 494 bambini con età inferiore ai 14 anni, tra cui 282 erano ebrei. www.auschwitz.org

³³ L'immagine storica della scritta "Il lavoro rende liberi" è visibile online sul sito del Museo di Auschwitz, all'indirizzo online: <http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/auschwitz-i,3.html>

³⁴ Questa scritta non era presente né a Birkenau, che oltre a centro di sterminio di massa fu anche un immenso campo di concentramento, né a Buchenwald (dove era sostituita da "Jedem das Seine", ovvero "A ciascuno il suo").

³⁵ La fotografia si trova in moltissimi siti, per esempio a questo indirizzo online:

<http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/auschwitz-ii,4.html>

accaduto ad Auschwitz, per il gigantismo del posto soprattutto e i resti dell'orrore perpetrato, non sembrava avere paragoni possibili nella scala gerarchica di atrocità di guerra che un uomo poteva immaginare, sul posto *non c'era più niente* che permettesse di realizzare immagini sufficientemente forti, credibili per mostrare l'immensità del crimine. A fine gennaio 1945, infatti, tutto, o quasi, era stato distrutto, i crematori, gli archivi, le strutture del campo. I carnefici erano scappati e la maggioranza delle vittime era stata uccisa e fatta sparire, mentre gli ultimi superstiti erano stati trasferiti in altri campi, salvo alcune centinaia di moribondi, tra cui donne e bambini, troppo deboli per incamminarsi a piedi verso i campi occidentali. Mucha pertanto non poteva che evocare lo sterminio *in absentia*, mostrando *ciò che restava visibile* delle vittime, i loro oggetti personali che, per metonimia, rinviavano ai corpi umani che li avevano posseduti, portati, utilizzati.

Perché in effetti, se è vero che la Shoah è la distruzione dei corpi degli ebrei fino all'ultimo frammento di osso da polverizzare, allora le fotografie non possono che parlare dell'*assenza* di figure umane e di corpi. Esattamente come aveva fatto, ad esempio, il fotografo ebreo George Kadish mentre era imprigionato nel ghetto di Kaunas/Kovno, in Lituania. Autore di numerosi scatti clandestini nel ghetto, Kadish riprese nel 1943 un paio di scarpe consumate che appartenevano ad un uomo catturato durante le grandi retate che progressivamente svuotarono il ghetto di tutta la popolazione imprigionata. Sul retro della fotografia, l'autore annotò "The body is gone" (il corpo non c'è più).³⁶

Eppure, verrebbe da chiedersi se oggi i visitatori del Museo di Auschwitz che si commuovono e fotografano incessantemente i poveri resti appartenuti agli ebrei uccisi nelle camere a gas, (capelli, scarpe, occhiali, vestiti), si rendono conto dello scarto che esiste tra gli ebrei assassinati di cui vorrebbero *vedere qualcosa* per capire meglio la Shoah e la distruzione totale dell'umanità delle vittime che ad Auschwitz *non è più visibile* da nessuna parte – ad eccezione della serie fotografica esposta nella Sauna³⁷ Così, di fronte al nulla³⁸ che abita oggi Birkenau e che spesso rischia di deludere quei visitatori che arrivano con quell'archivio visivo che ne influenza le pre-conoscenze e ne inibisce la capacità di volgere uno sguardo vergine su ciò che trovano sul luogo, è "solo" la visione dei resti umani e degli oggetti delle vittime esposti senza filtro possibile (non è possibile alcuna visione parziale, o si sceglie di guardarli frontalmente come sono esposti, dietro teche gigantesche, oppure non si entra nella sala) a suscitare quelle reazioni emotivamente indelebili che ci si aspetta di provare ad Auschwitz.³⁹ Ancora una volta, però, al di là della commozione

³⁶ È possibile vedere la foto nelle collezioni digitalizzate del Museo dell'Olocausto di Washington, all'indirizzo online:

<https://www.ushmm.org/lcmedia/photo/lc/image/81/81082.jpg>

³⁷ Si tratta di una scelta tra 2400 fotografie rinvenute nelle valigie degli ebrei polacchi deportati dopo il 1943, principalmente provenienti dal ghetto di Będzin e di Sosnowiec, situati ad alcune decine di km da Auschwitz. Il sito del Museo di Auschwitz ha pubblicato un imponente catalogo e ne mostra alcune online, <http://panorama.auschwitz.org/panoramy/fb/3078.jpg>

³⁸ Così ha affermato la storica Annette Wieviorka: «Non c'è niente da vedere ad Auschwitz Birkenau se non si sa quel che c'è da vedere», in *Auschwitz, la mémoire d'un lieu*. Paris, Robert Laffont, 2005, p. 17, la traduzione italiana è di chi scrive.

³⁹ Si legga «*Se questo è un viaggio*» *Auschwitz nelle recensioni su Tripadvisor* di Andrea Minuz, autore di vari saggi sulla cultura visuale, tra cui *La Shoah e la cultura visuale. Cinema, memoria, spazio pubblico*, Roma, Bulzoni Editore, 2010. Il

sincera che scaturisce in molti spettatori al vedere le valigie coi nomi e gli indirizzi dei deportati o le scarpine dei bambini arrivati lì e poi assassinati, è proprio perché si tratta di immagini che a molti sembrano già viste che non le si guarda veramente. La presunzione di sapere della maggioranza di persone che vogliono *vedere Auschwitz* produce spesso fantasmi ingombranti che si frappongono tra il luogo immaginato, le immagini storiche già viste in svariati contesti e ciò che si è in grado di cogliere dando *un'occhiata a che resta*⁴⁰.

Due immagini abusate della Shoah: Anne Frank e Anna Maria Steinbach (Settela)

In conclusione di questa breve riflessione, vorrei soffermarmi sulla storia di due ragazzine uccise nella Shoah, entrambe di origine tedesca ma deportate con le loro famiglie per Auschwitz dall'Olanda⁴¹, le cui immagini sovraesposte e abusate dai media e dalla letteratura sull'argomento, hanno subito un paradossale slittamento di significato fino a negare, pur con modalità diverse, la loro identità originaria: si tratta di Anne Frank e Anne Maria Steinbach, detta Settela.

Da alcuni anni, una sorridente Anne Frank, vestita di bianco e coi capelli lunghi, seduta alla sua scrivania davanti al suo diario, accoglie i visitatori del Museo delle cere Madame Tussaud di Berlino⁴² che così possono vedere e toccare con mano l'effigie della ragazzina ebrea divenuta suo malgrado celebre in tutto il mondo proprio per i pensieri che ha affidato ai suoi quaderni durante gli oltre due anni trascorsi in una soffitta di Amsterdam, per sfuggire alle retate dei nazisti. È solo una delle tante operazioni di "mistica della vittimizzazione"⁴³ e di declinazioni "pop"⁴⁴ che hanno visto la giovane Anne Frank, deportata ad Auschwitz all'età di 15 anni e poi morta di tifo e di stenti a Bergen Belsen, trasformarsi nell'immagine disincarnata e quasi angelicata di una teenager qualunque, intercambiabile con altre all'infinito, quasi senza più identità individuale e specifica, proprio per accoglierle tutte. Assurta a icona della bontà umana e di temi tanto universali quanto vaghi, declinabili a seconda delle più svariate situazioni, il processo simbolico che ha subito la figura di Anne l'ha slegata sempre più dalla Shoah a cui appartiene la sua tragica vicenda.

Allo stesso modo i suoi quaderni redatti in clandestinità vengono continuamente utilizzati, soprattutto dagli insegnanti, come documenti primari per far capire ai ragazzi cosa è stata la Shoah, quando invece ne rappresentano solo una visione parziale proprio per il punto di vista

commento è disponibile online all'indirizzo: <http://blog.rubbettinoeditore.it/andrea-minuz/se-questo-e-un-viaggio-auschwitz-nelle-recensioni-di-tripadvisor/>

⁴⁰ La lingua inglese opera una distinzione sottile ma radicale tra *gaze* (occhiata) e *look* (sguardo), distinzione che interroga non tanto la presunta trasparenza od opacità di un documento visivo, quanto piuttosto lo statuto di colui che guarda e che decide cosa vedere. Marianne Hirsch ci offre riflessioni interessanti al riguardo, op. cit., p. 404.

⁴¹ Anne Frank fu deportata da Westerbock, nei Paesi Bassi, il 2 settembre 1944, Anne Marie Steinbach, sempre da Westerbock, il 19 maggio dello stesso anno. Di entrambe le famiglie sopravvisse alla Shoah solo il padre. Da Westerbock furono deportati dal luglio 1942 al 3 settembre 1944 97.776 ebrei, di cui più della metà fu destinata ad Auschwitz. Fonte Museo dell'Olocausto di Washington, www.ushmm.org

⁴² La statua fu inaugurata il 9 marzo 2012, alla presenza di Thomas Heppener, direttore del Centro Anne Frank di Berlino. Già da tempo, il museo Tussaud vantava già tra le sue collezioni nella sede di Amsterdam una piccola Anne intenta a scrivere. Si veda uno dei tanti articoli della stampa internazionale al seguente indirizzo online: http://www.lavenir.net/cnt/DMF20120309_00129191?pid=1505660, Consultato il 28 gennaio 2016.

⁴³ L'espressione è dello storico statunitense Alvin Rosenfeld che la usa in «The End of the Holocaust», Indiana University Press, 2011.

⁴⁴ Fiorenza Loiacono, *Anne Frank: dalla vita interrotta al simbolo pop* in «Pop shoah? Immaginari del genocidio ebraico», a cura di Vercelli C. e Recchia Luciani F.R., Genova, Il Melangolo, 2016.

particolare di Anne Frank rispetto a ciò che sentiva e che percepiva della realtà circostante. Anne non poteva scrivere ciò che non vedeva e che non viveva direttamente, pertanto il suo diario non può avere lo stesso valore di testimonianza sulla Shoah dei tanti diari prodotti dagli adolescenti ebrei reclusi nei ghetti in cui i giovani autori si trovavano già immersi in quella condizione di orrore che l'adolescente vivrà successivamente al momento della scrittura, nella prigionia dei lager.

Così Anne Frank è diventata l'icona delle icone della Shoah che ha subito una doppia snaturazione: le è stata progressivamente sottratta l'identità di vittima della Shoah e il suo diario è spesso letto per quello che non è.

Se Anne Frank ha lasciato una traccia indelebile di sé e della propria personalità attraverso il suo diario, della piccola Anne Marie (Settela) Steinbach resta solo un fotogramma in cui appare come una ragazzina impaurita, col capo coperto da un foulard chiaro⁴⁵, mentre scruta la telecamera che la riprende nell'affollato vagone merci diretto da Westerböck ad Auschwitz-Birkenau. L'immagine è parte di un filmato girato tra il mese di marzo e maggio 1944, su ordine del comandante del campo Konrad Gemmeker⁴⁶, dal prigioniero ebreo Rudolf Breslauer⁴⁷. Il fotogramma in cui si vede in primo piano il volto della bambina fu girato il 19 maggio.

Quel giorno del 1944, Settela⁴⁸, dieci anni ancora da compiere, era stata caricata su un treno merci per Auschwitz insieme alla sua famiglia, tra cui, oltre alla mamma, quattro fratelli, una zia e tre nipoti, tutti arrestati nella zona di Eindhoven tre giorni prima. A Westerböck la bambina aveva subito l'umiliazione della tosatura completa dei capelli, come misura preventiva contro i pidocchi e sua mamma le aveva dato uno straccio bianco da legarsi intorno al capo come foulard. Settela morì con tutta la sua famiglia (tranne il padre, unico sopravvissuto) in un giorno impreciso tra il 31 luglio e il 3 agosto 1944⁴⁹, quando gli ultimi tremila zingari Sinti e Rom⁵⁰ ancora in vita nel campo furono inviati nelle camere a gas.

Dal dopoguerra, quando fu ritrovato il filmato girato da Breslauer, il primo piano della bambina, di cui nessuno conosceva il nome, divenne un'immagine tra le più diffuse dai media, quale simbolo evidente per come fu colto quello scatto dell'infanzia ebraica distrutta nella Shoah. Nessuno mise in dubbio l'identità di quel volto, né indagò l'immagine come fonte storica fino al 1994 quando un giornalista olandese scoprì che la ragazzina aveva un nome, non aveva ancora dieci anni al momento della sua deportazione e non era ebrea ma Sinti.⁵¹ Gli Steinbach infatti facevano parte di

⁴⁵ Si può vedere l'immagine-fotogramma della bambina in diversi siti, per esempio all'indirizzo:

<http://www.romasintigenocide.eu/en/home/d-e/d9e>, oppure <http://www.auschwitz.nl/beeld/paviljoen/Settela.jpg>

⁴⁶ È probabile, dalle informazioni fornite dagli storici, che una volta deportata la maggioranza degli ebrei olandesi e catturati nei Paesi Bassi, Konrad Gemmeker si preoccupasse della propria carriera e col filmato volesse dimostrare l'importanza strategica di tenere in funzione il campo di Westerböck, sia come luogo di internamento per i nemici del Reich che di smistamento per il lavoro coatto.

⁴⁷ Scoperto dopo la liberazione, questo filmato rappresenta tutt'oggi uno dei documenti visivi più noti sulla deportazione. Per maggiori informazioni, http://www.ushmm.org/online/film/display/detail.php?file_num=1592

⁴⁸ Il cui nome era stato cristianizzato col battesimo in Anne-Marie. La bambina era nata in Olanda, a Buchten (Limburgo) il 23 dicembre 1934 ma la sua famiglia era originaria della Germania come la famiglia di Anne Frank.

⁴⁹ Le fonti sono discordanti sulla data della sua morte.

⁵⁰ Ad Auschwitz-Birkenau furono deportati circa 23.000 Sinti e Rom di cui almeno 20.000 furono uccisi. Fonte Museo di Auschwitz, www.auschwitz.org

⁵¹ Fu il giornalista Aad Wagenaar, dopo due anni di ricerca, a diffondere nel 1995 il nome della bambina e la sua identità di Sinti, grazie anche alla testimonianza della sopravvissuta Sinti Crasa Wagner che viaggiava nello stesso vagone e che ricordò di aver sentito chiamare la bambina col nome di Settela da sua madre. Si veda *Concentrationary*

un gruppo di 574 zingari Sinti e Rom arrestati, di cui 245 furono deportati ad Auschwitz. Ne sopravvissero solo 30.⁵²

Ecco allora che mentre l'immagine di Anne Frank si staglia nella memoria collettiva col viso sorridente di un'adolescente come tante, animata da un'incrollabile fiducia verso il prossimo - quasi dimenticando che la sua notorietà è invece dovuta alla tragedia che le toccò in sorte in quanto ebrea - Settela Steinbach si è cristallizzata nel panorama visuale della Shoah come vittima a cui è stata usurpata la sua identità. Operazione mediatica, trivializzazione, simbolismo esasperato per la prima, presunzione di sapere e banale ignoranza per la seconda.

Ma in entrambi i casi, si tratta di immagini che testimoniano quel paradosso che ho cercato di mettere a fuoco: una permanente tensione tra ossessione per un visibile a cui è possibile attribuire significati sintetici ma esemplari attraverso le immagini-icone della Shoah e cecità del nostro sguardo sempre più impolitico, come direbbe Georges Didi-Huberman⁵³ perché incapace di guardare veramente ciò che vede.

Conclusione

Immersi ossessivamente in un immaginario limitato della Shoah, in cui ogni luogo assomiglia indistintamente ad un altro, Dachau a Treblinka, il ghetto di Varsavia a quello di Terezin, e ogni vittima è al contempo l'insieme della comunità perseguitata e il simbolo del crimine nella sua absolutezza, il rischio è quello di trasformarci da *soggetti guardanti* in *spettatori-voyeur* che di fronte all'incontro visivo con il dolore dell'altro restano ciechi e insensibili, al di là di una commozione spesso epidermica e fugace. Se le *icone della distruzione*⁵⁴ che da dopoguerra ad oggi hanno rigidamente modellato la nostra pre-conoscenza sullo sterminio non si traducono, mediante uno sguardo critico, riflessivo e partecipe, in un'esperienza di senso in grado di interagire col nostro vissuto, allora il nobile obiettivo di voler capire quanto accaduto nella Shoah mediante l'atto di vedere qualcosa (un frammento, una traccia, un resto delle vittime o del luogo in cui fu perpetrato il crimine) pare destinato al fallimento perché la tirannia del visibile finisce per produrre fenomeni incontrovertibili di assuefazione ed indifferenza, ma anche la perdita di un'etica dello sguardo, intesa come responsabilità politica, su cui sarebbe urgente interrogarsi.

Memories, totalitarian terror and cultural resistance, edited by Pollock G. and Silverman M., London, I.B. Tauris, 2014, p. 57.

⁵² La fonte è il Museo di Auschwitz, mostra nel padiglione nazionale olandese, <http://www.auschwitz.nl/en-exposition/sinti-roma/sinti-roma/persecution>

⁵³ Didi-Huberman, op. cit. e intervista su Doppiozero di Frédéric Lambert e François Niney a Georges Didi-Huberman, disponibile online all'indirizzo: <http://www.doppiozero.com/materiali/antepreme/la-condizione-delle-immagini>, consultato il 28 febbraio 2016.

⁵⁴ L'espressione è di Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung: Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945* (Icône della distruzione: uso pubblico delle fotografie dei campi di concentramento nazisti dopo il 1945), Berlin, Akademie, 1998.

Se l'immagine ha valore solo nella misura in cui è capace di modificare il nostro pensiero, cioè di rinnovare il nostro linguaggio e la nostra conoscenza del mondo, allora quando saremo in grado di restituire all'iconografia storica della Shoah il suo statuto di fonte di archivio e la proprietà di consegnarci un pezzo di verità capace di interpellarci?