

**Laura Fontana, *Fotografare la Shoah. Comprendere le immagini della distruzione degli ebrei*, Einaudi, Torino 2025, pp. 446.**

Basato sull'analisi di collezioni fotografiche pubbliche e private, l'accurato e pregevole saggio di Laura Fontana sviluppa una storia visiva e culturale della Shoah. Il volume si inserisce in un fecondo filone di studi che indaga le immagini della Shoah come fonte storico-iconografica ed analizza il rapporto tra cultura visiva e la costruzione sociale delle narrazioni storiche. Nonostante la Soluzione Finale dovesse essere compiuta in segreto, in realtà fu un evento largamente documentato, divenendo parte importante dell'immaginario visivo del mondo occidentale; il corpus fotografico appare pertanto rilevante e disomogeneo in quanto la distruzione degli ebrei fu ritratta, con diverse angolature e finalità, dai carnefici nazisti, dagli spettatori ed infine dagli eserciti liberatori. Spesso ritenute referenziali ed utilizzate per lo più come mero corredo dei testi storiografici, in questo saggio le immagini vengono prese in considerazione come vere e proprie fonti; l'autrice esamina i soggetti fotografati, ricostruisce le biografie degli autori degli scatti, analizza l'intenzionalità, i contenuti veicolati, i contesti della ripresa fotografica, esamina le modalità di circolazione e di fruizione delle fotografie, inquadrando le fonti alla luce delle più recenti acquisizioni storiografiche.

Se il nostro immaginario visivo riferito alla Shoah dal 1945 ad oggi si è costruito prevalentemente sulla base del punto di vista dei persecutori nazisti, l'autrice lo mette alla prova con un'analisi meticolosa, attenta ai dettagli, agli scarti comunicativi, alle "storie" che sono sottese agli scatti fotografici, proponendo degli sguardi inediti, che rendono la ricostruzione una sorta di "racconto polifonico" complesso e in grado di sollevare importanti interrogativi. Facendo riferimento ai lavori di Susan Sontag e di Didi-Huberman, l'autrice invita il lettore ad affinare la capacità di osservazione e di sottoporre le immagini di dolore e violenza ad uno "sguardo politico", andando oltre a ciò che l'immagine mostra, ponendola a confronto non solo con gli apparati di corredo – album, didascalie, documenti integrativi – ma anche con altre fonti – biografie, testimonianze – cercando così di contestualizzare storicamente l'immagine e completare la dimensione comunicativa; l'attenzione al dettaglio, ai "vuoti" e alle "assenze" permettono quindi di cogliere i tratti originali, di smascherare le messe in scena e le ambiguità restituendo così alle fotografie un pieno significato. La Shoah appare quindi "comprensibile" in profondità solo in ragione di uno sforzo di contestualizzazione, di confronto e di sensibilità per il dettaglio rivelatore.

Adottando una struttura cronologica, il volume illustra la traiettoria della violenza nazista dal 1933 al 1945 attraverso le fasi di discriminazione, persecuzione, deportazione, ghettizzazione e infine di distruzione degli ebrei d'Europa. La parte iniziale sottolinea l'importanza assunta dal mezzo fotografico e cinematografico nei regimi totalitari; il tornante degli anni Trenta appare quindi cruciale perché il regime hitleriano – per mezzo di film, caricature, fotografie, settimanali illustrati – riuscì a creare una "coscienza razziale" strutturata attorno al Führer e alla "comunità nazionale", quest'ultima visivamente rappresentata dalla perfezione ariana in

contrapposizione all'alterità dell'ebreo, essere disgustoso e abietto, virus patogeno da estirpare dal corpo sociale della nazione. Stampa e propaganda contribuirono quindi a nazificare la società, a spezzare l'empatia verso gli ebrei assimilati e a legittimare la prassi discriminatoria; sono testimonianza di questo passaggio le fotografie amatoriali successive all'approvazione delle leggi di Norimberga che raffigurano la chiusura dei negozi ebraici, i manifesti e gli striscioni antisemiti, l'esclusione degli ebrei dalla vita civile. La raccolta di immagini antisemite diventò quindi un fatto accettato, legittimo, privo di sostanziali opposizioni. Sin dagli esordi la narrazione fotografica nazista mise in luce alcuni aspetti ricorrenti: la percezione di sé dei persecutori – nella dimensione razziale, nella modalità dello sguardo e della costruzione del soggetto fotografico – e l'ambiguità e la parzialità della narrazione. Queste caratteristiche si possono rintracciare diffusamente nei reportage fotografici sui primi lager – Dachau, Oranienburg – nei quali alla omissione degli abusi e delle violenze contro i detenuti corrispondeva l'esaltazione mistificante del lavoro, dell'ordine e della disciplina imposto nei lager. Altrettanto interessanti si rivelano le accurate analisi dedicate ai primi internamenti degli ebrei tedeschi; le serie fotografiche delle deportazioni di Baden Baden (novembre 1938, fotografate da Josef Friedrich Coeppicus), di Lörrach (ottobre 1940, del poliziotto Gustav Kühner) dimostrano come tali atti vennero condotti pubblicamente, “sotto gli occhi di tutti”, ed immortalati con accurate messe in scena – con vittime, persecutori e spettatori – volte ad umiliare gli ebrei e a dimostrare l'efficacia delle amministrazioni municipali pronte ad allontanare la minaccia ebraica e a confiscare i beni a favore di una compiaciuta cittadinanza. Le poche fotografie relative alle deportazioni degli ebrei berlinesi verso i ghetti dei territori orientali nell'autunno del 1941 smentiscono il fatto che i tedeschi ne erano ignari, piuttosto si comportarono come spettatori indifferenti, gregari conformisti (*Mitläufer*), una dinamica sociale che permise al regime di espellere e poi eliminare gli ebrei senza incontrare opposizioni di sorta<sup>1</sup>.

L'avvio della guerra con la campagna militare in Polonia rafforzò la “grammatica” visiva antisemita. Le *Propagandakompanien*, i reparti fotografici militari inviati nei territori orientali offrirono all'opinione pubblica tedesca reportage che raffiguravano ossessivamente la natura degradata e parassita degli Ostjuden: scene di umiliazione e di scherno, volti razzialmente inferiori, ebrei vagabondi, agonizzanti e cenciosi. A queste si aggiungevano gli scatti amatoriali di SS, poliziotti e soldati tedeschi che, a caccia di fotografie-souvenir a ricordo dell'esperienza bellica, entravano nei ghetti per ritrarre gli ebrei “nel loro ambiente naturale” riproponendo l'iconografia della propaganda nazista; in queste immagini comparivano fotografi, carnefici e spettatori compiaciuti, fieri e divertiti, indice di una prassi ricorrente, giustificata dalla convinzione che gli ebrei fossero subumani. Pur senza trarre generalizzazioni indebite, si rende evidente l'efficacia della pedagogia antisemita e la

---

<sup>1</sup> Sull'indifferenza della popolazione tedesca si vedano i recenti volumi di Nicholas Stargardt, *La guerra tedesca. Una nazione sotto le armi 1939-1945*, Neri Pozza, Vicenza 2018 e di Lawrence Rees, *L'Olocausto. Una nuova storia*, Einaudi, Torino 2018; un diverso approccio invece in Alex J. Kay, *L'impero della distruzione. Una storia dell'uccisione di massa nazista*, Einaudi, Torino 2022.

presenza di un sistema di valori condivisi, aspetto che solleva ancora una volta cruciali interrogativi storiografici sull'adesione degli "uomini comuni" all'ideologia nazista.

Gli ebrei segregati all'interno dei ghetti polacchi furono uno dei soggetti più fotografati a livello ufficiale ed amatoriale; gran parte delle immagini prodotte dalle unità di propaganda furono sottoposte alla censura al fine di evitare incriminazioni e l'insorgere di sentimenti di compassione per i perseguitati. I reportage militari di Hugo Jäger (a colori), Schilf, Ludwig Knobloch e Albert Cusian sui ghetti di Varsavia e di Łódź mettono in evidenza l'utilizzo della macchina fotografica come uno strumento per umiliare gli ebrei, rappresentati come una razza inferiore e ripugnante, abituata alla promiscuità, divisa al suo interno, soffermandosi in particolare su corpi e volti di ebrei moribondi, apatici, abbandonati a se stessi. Diverso il caso delle foto a colori scattate tra il 1940-1944 da Walter Genewein, responsabile della contabilità del ghetto di Łódź; la sua raccolta fotografica, forse avviata per realizzare una mostra-museo sull'attività degli ebrei nel ghetto (poi non autorizzata), è basata su inquadrature studiate al fine valorizzare l'efficienza produttiva degli ebrei a favore del Reich nonché a celebrare Hans Biebow, manager del ghetto<sup>2</sup>. Vi sono altresì narrazioni visive discordanti – come quelle semi-clandestine dei soldati tedeschi Joe Heydecker, Willy Georg e Heinz Jöst – che denunciarono le condizioni di coercizione, la povertà, la morte nel ghetto di Varsavia; si tratta di serie fotografiche pubblicate solamente in tempi recenti, una reticenza che probabilmente celava sensi di colpa. Anche giovani fotografi ebrei – Lejb Maliniak, Mendel Grossman, Henryk Ross e George Kadish – con gravi rischi personali, riuscirono a documentare la sofferenza degli ebrei nei ghetti di Łódź e di Kovno; in particolare, Ross e Grossman ritrassero empaticamente non solo l'umanità offesa – il lavoro coatto, la morte per inedia, il rastrellamento di 15.000 bambini dal ghetto di Łódź nel settembre del 1942 – ma riuscirono con un atto di vera e propria resistenza, a fissare anche momenti di vita quotidiana (nascite, fidanzamenti, feste, matrimoni), fotografie che se da una parte aprono squarci inediti sull'élite privilegiata del ghetto (della quale forse lo stesso Ross faceva parte), dall'altra risultano apparentemente inconciliabili con la Shoah, tanto che per lungo tempo non furono mostrate nei musei nel timore di alimentare il negazionismo.

La parte centrale del volume ricostruisce l'apice della distruzione del popolo ebraico – le fucilazioni di massa, i campi di sterminio prendendo in considerazione le immagini prodotte dai perpetratori. L'analisi comparata degli album-ricordo dei comandanti SS dei campi di sterminio di Sobibór (Johann Niemann), Treblinka (Kurt Franz), Auschwitz (Karl Höcker) e degli ufficiali SS alla guida delle Einsatzgruppen in Unione Sovietica rimandano all'assenza-presenza del genocidio recentemente trasposta in chiave cinematografica da "La zona di interesse" di Jonathan Glazer. Lunghi dal raffigurare i massacri – potenziali prove giudiziarie incriminanti – gli album si soffermano sulla dimensione privata: visite ufficiali, inaugurazioni, momenti di pausa dal "lavoro", foto di gruppo con commilitoni e ausiliarie,

---

<sup>2</sup> Si veda Anna Veronica Pobbe, *Un manager del Terzo Reich. Il caso Hans Biebow*, Laterza, Roma-Bari 2023. Esistono altresì serie fotografiche affidate a fotografi ebrei che, su mandato del Consiglio ebraico, cercarono di documentare l'utilità economica dei ghetti e convincere i nazisti a tenerli in vita.

momenti conviviali e di svago; tali soggetti rappresentano il cameratismo e la complicità tra i membri delle SS, celebrano il ricordo dei “bei tempi” e il raggiungimento di posizioni di carriera importanti e gratificanti<sup>3</sup>. Per superare il “non-detto” e l’apparente insignificanza di queste immagini l’autrice ricostruisce il ruolo di questi comandanti nel momento in cui furono scattate le fotografie, evidenziando anche come queste siano utili per indagare il loro “l’universo mentale”, le loro ambizioni, la mancanza di scrupoli morali, la consapevolezza di compiere un alto dovere. Nell’album di Franz, ad esempio, la ricorrente presenza di fotografie che raffigurano le scavatrici rimanda all’imponente lavoro di inumazione dei cadaveri nelle fosse comuni nel campo di sterminio, emblema dell’efficienza distruttiva del lager e dell’orgoglio per l’assolvimento di questo compito. Se la rappresentazione ufficiale della violenza nei territori orientali era riservata alle sole unità di propaganda, tuttavia un crescente numero di soldati tedeschi fotografò illegalmente le violenze inflitte a civili, ebrei e partigiani<sup>4</sup>. Le autorità naziste dovettero quindi controllare la divulgazione illegale di questi souvenir di guerra e educare i soldati a custodire “quel segreto”. Nel complesso poche furono le immagini che ritraevano la morte inflitta ad ebrei<sup>5</sup>, molte invece quelle che avevano per oggetto le fasi preparatorie quali i rastrellamenti, le sevizie pubbliche, la preparazione dell’uccisione, i corpi nudi prima dell’esecuzione sull’orlo delle fosse, le scarpe e i vestiti ammucchiati a terra, fotografie disturbanti nelle quali – per la contiguità tra fotografi e assassini – lo scatto fotografico concorse “a cancellare e ad umiliare le vittime”. Fontana esamina la documentazione visiva relativa alle esecuzioni di massa nei paesi baltici (Šķēde, Liepāja, Kaunas) e ai pogrom di L’viv (Leopoli), dove, in un’atmosfera carnevalesca, centinaia di ebrei vennero massacrati nelle strade della città dalla popolazione ucraina. Se le immagini delle esecuzioni umiliano le vittime – nude, inermi, disorientate, impaurite e infreddolite, con i bambini in braccio, esposte alla violenza – quelle relative ai pogrom rivelano la partecipazione parossistica dei civili e delle SS alla violenza organizzata e un punto di vista voyeuristico, pornografico, che indugia sulla nudità, le parti intime, i volti atterriti, i corpi delle donne trascinate in strada, torturate, svestite, sanguinanti, abusate e colpite dalla folla plaudente ed esaltata; anche in questo caso, tutt’altro che semplici osservatori, i reporter militari contribuirono alla sofferenza delle vittime attraverso l’uso violento e osceno dell’obiettivo della macchina fotografica.

Nel corpus visivo della Shoah alcune fotografie appaiono più importanti di altre: è il caso delle eccezionali immagini scattate dal Sonderkommando all’interno di Auschwitz-Birkenau nel luglio del 1944, all’apice dello sterminio, negativi che furono recapitati alla resistenza polacca ma non riuscirono a sortire l’intervento degli Alleati. Viene ricostruito il contesto in cui vennero scattate le fotografie, la rete

<sup>3</sup> Si veda il pionieristico saggio di Ernst Klee, Willi Dreßen, Volker Rieß, “Bei tempi”. *Lo sterminio degli ebrei raccontato da chi l’ha eseguito e da chi stava a guardare*, Giuntina, Firenze 1990.

<sup>4</sup> Per questo tema rimando a *I crimini della Wehrmacht sul fronte orientale. Rassegna storiografica (1999-2010)*, in “DEP, Deportate esuli profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile”, rispettivamente parte I, nel n. 13-14, 2010, pp. 318-331; e parte II nel n. 15, 2011, pp. 331-355.

<sup>5</sup> Si veda il certosino lavoro di indagine di Wendy Lower, *Il massacro. L’orrore nazista raccontato in un’immagine*, Rizzoli, Milano 2021.

clandestina all'interno del campo, l'oggetto delle fotografie; i "quattro lampi dall'inferno" – afferma l'autrice –, pure nella loro imperfezione formale perché effettuati in condizioni di grave pericolo, sono unici ed assumono un valore storico e simbolico inestimabile perché, se da una parte rappresentano "lo sguardo delle vittime su se stesse e la propria distruzione", dall'altra si configurano come un atto di "resistenza e di umanità" nei confronti di tutte le vittime. Utilizzate come prova al processo di Norimberga, esse divennero, sia pure in forma manipolata per renderle più chiare ed esplicite, le fotografie-simbolo della Shoah. Ad esse può essere accostato il cosiddetto "album Auschwitz" (maggio-giugno 1944), probabilmente promosso da Rudolf Höß; questa raccolta, che se da una parte è interpretabile come un "resoconto" amministrativo, volto a dimostrare la metodicità e l'efficacia della routine della Soluzione finale, dall'altra risulta storicamente rilevante perché ha permesso agli storici di ricostruire le procedure di smistamento nel lager e di restituire l'identità ai deportati ungheresi, altrimenti destinata all'oblio. L'autrice contestualizza questa drammatica tipologia di fotografie incentrate sulla violenza genocida nel più ampio dibattito sulla rappresentabilità della Shoah, tra posizioni intransigenti (Lanzmann) e quelle che puntano a valorizzare le potenzialità conoscitive ed euristiche del mezzo fotografico (Didi-Huberman, Godard).

Negli ultimi capitoli del volume vengono affrontati la liberazione dei campi e la costruzione dell'immaginario visivo contemporaneo della Shoah. Sulla scorta della ricostruzione storiografica di Dan Stone, l'autrice avverte che l'utilizzo delle immagini della liberazione ebbero modalità e intenti diversi; sul fronte orientale inizialmente i sovietici utilizzarono le prime fotografie di Majdanek e Auschwitz per denunciare i crimini perpetrati contro il popolo russo, celebrare l'eroismo dei soldati liberatori e legittimare l'antifascismo dell'Unione Sovietica. Quando si volle denunciare lo sterminio ebraico sull'onda di quanto stavano facendo gli Alleati, i sovietici, data la drammatica mancanza di superstiti, dovettero visualizzare il genocidio attraverso sparuti gruppi di bambini deportati, i cumuli di effetti personali, valige, scarpe e vestiti delle vittime di Auschwitz. Ad ovest, invece, dopo l'imprevista liberazione dei campi, da subito le autorità militari americane profusero mezzi ed energie per documentare gli esiti dello sterminio. I filmati e le immagini delle pile dei cadaveri abbandonati, delle fosse comuni, dei corpi macilenti dei sopravvissuti a Dachau, Buchenwald e Bergen Belsen comparirono con grande risonanza internazionale sulle riviste a grande tiratura come "Life", "Picture post", diventando prove della barbarie del regime hitleriano e parte di una specifica "pedagogia dell'orrore" destinata alla popolazione tedesca. L'obiettivo comune di alleati e dei sovietici era quello di denunciare i crimini, condannare i colpevoli e accreditarsi presso l'opinione pubblica come portatori di un messaggio antitetico a quello nazista. La massa di materiale visivo e filmico prodotto in questa fase contribuì a modellare l'immaginario visivo della Shoah nella seconda metà del Novecento. Analizzando i meccanismi mediatici ed editoriali che hanno caratterizzato questi ultimi decenni, Fontana evidenzia come le immagini della Shoah siano state sottoposte a processi di ripetizione, manipolazione, banalizzazione e perfino di sfruttamento commerciale che hanno avuto l'effetto di determinare una sorta di "anestetizzazione della coscienza". Emblemi di questi fenomeni di ri-significazione sono il volto Anna Frank e il "bambino del ghetto di Varsavia", immagini che, una

volta trasformate in icone e isolate dal loro contesto discriminatorio, sono divenute simbolo dell'adolescenza violata e della sofferenza dei bambini in tutte le guerre; si tratta di una sovraesposizione mediatica che di fatto ha avuto l'effetto di cancellare dall'immaginario collettivo altre immagini "infinitamente più tremende e sconvolgenti".

Il volume appare importante non solo per l'inedito oggetto di studio ma anche per le numerose sollecitazioni metodologiche; con grande sensibilità e passione l'autrice invita il lettore e lo studioso a prestare attenzione ai dettagli, a individuare gli elementi che manomettono l'intenzionalità e le inquadrature del fotografo; proprio attraverso questi scarti comunicativi – la improvvida presenza del detenuto presso la "scala della morte" di Mauthausen, lo sguardo altero della giovane ebrea olandese riprodotta sulla copertina del volume, la linguaccia rivolta ai soldati tedeschi della bambina nel ghetto di Varsavia, i bambini amorevolmente accuditi per il loro ultimo viaggio – è possibile sottrarre le vittime dalla distruzione, restituire loro destini, identità e dignità. In questa direzione risulta alquanto interessante – anche per capire lo stratificarsi storico della diffusione delle immagini e della stessa consapevolezza della Shoah – la ricostruzione delle biografie dei fotografi e dei percorsi (a volte tortuosi e travagliati) che le fotografie fanno prima di diventare pubbliche. Da ultimo l'analisi di Fontana solleva importanti interrogativi di carattere etico: è giusto riprodurre e diffondere fotografie scattate senza consenso in cui le vittime appaiono senza dignità di persone? Qual è il limite tra il dovere di documentazione visiva di un crimine e il rispetto dovuto alla dignità delle vittime? Si tratta di interrogativi complessi e controversi che continuano a segnare la ricerca visiva della Shoah ma che appaiono superabili mediante il rigore metodologico e un responsabile "compromesso" tra ricerca, divulgazione e etica.

Matteo Ermacora